

Jonas Frick

RASENDER STILLSTAND

Zur Dialektik der Beschleunigung und Beschleunigungs-wahrnehmung

in der Zwischenkriegszeit

Wallstein

Jonas Frick
Rasender Stillstand in der Zwischenkriegszeit

Jonas Frick

Rasender Stillstand in der Zwischenkriegszeit

Zur Dialektik der Beschleunigung und Beschleunigungswahrnehmung

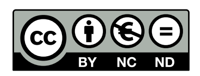
Wallstein Verlag

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Der Band ist gemäß der Förderrichtlinien des Schweizerischen Nationalfonds zur
Förderung der wissenschaftlichen Forschung im Open Access unter der Creative-
Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 lizenziert.
DOI: https://doi.org/10.46500/83535383



Text © Jonas Frick 2023
Publiziert von der Wallstein Verlag GmbH, Göttingen 2023
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Garamond Premier und der Brandon Grotesque
Umschlaggestaltung: Günter Karl Bose, Berlin
Umschlagbild: Otto Rudolf Schatz, Großstadt, 1928; © VG Bild-Kunst, Bonn 2022
ISBN (Print): 978-3-8353-5383-1
ISBN (Open Access): 978-3-8353-8001-1

Inhalt

1 Einleitung

»Ein Inquisitor, der solche Tortur, etwa ›elliptische Tretmühle‹ benamst, ausgeheckt hätte, wäre im finsteren Mittelalter selbst aufs Rad geflochten worden […].«[1]
(Egon Erwin Kisch: Elliptische Tretmühle)

Was Egon Erwin Kisch in seiner Reportage zum Berliner Sechstagerennen als »elliptische Tretmühle« beschreibt, entspricht nicht nur dem Charakterzug des Sportereignisses auf den immer gleichen Runden der ovalen Rennbahn. Der Reportage enthalten ist ebenso eine Kulturdiagnose über beschleunigte Zeiten, die gerade aufgrund ihrer rasenden Geschwindigkeitsmomente stillzustehen scheinen. Dieser Befund über das Leben im Hamsterrad scheint auf den ersten Blick nicht unbekannt, einerseits was subjektive Erfahrungen, andererseits was theoretische Zugänge betrifft.

So kam es in den letzten Jahrzehnten – ausgehend von der wissenschaftlichen Annäherung an den gesellschaftlichen Charakter der Zeit – zu einer Vielzahl an neuen Forschungsfragen rund um die Wahrnehmung, Darstellung und Bewertung der modernen Zeitlichkeit. Einen wesentlichen Bestandteil davon bildet der Themenkomplex der Beschleunigung. Diese erscheint, folgt man beispielsweise den Thesen der verschiedenen zeitsoziologischen Werke von Hartmut Rosa, sowohl als zentrales Merkmal wie auch als leitendes Versprechen der Moderne.[2] Im Zentrum steht die These, dass Modernisierung stets eine »Transformation der Temporalstrukturen«[3] beinhaltet und dass der angemessene Begriff, um jene beschreiben zu können, in der Kategorie der sozialen Beschleunigung zu finden ist. Um deren mehrdimensionalen Prozess verstehen zu können, hilft der von Paul Virilio entwickelte Begriff der Dromologie:[4] Ausgehend vom griechischen *dromos*, dem Lauf, versucht die dromologische Fragestellung die Logik der Bewegung zu untersuchen, die gemäß ihrer Wortbedeutung gleichzeitig auch Wettlauf und Rennbahn ist. So geht es im Folgenden nicht um die physika-

1 Kisch, Egon Erwin: Elliptische Tretmühle, in: Ders.: Der rasende Reporter. Hetzjagd durch die Zeit. Wagnisse in aller Welt. Kriminalistisches Reisebuch, Berlin (West) 1986, S. 229.

2 Vgl. Rosa, Hartmut: Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne, Frankfurt a. M. 2005; Rosa, Hartmut: Weltbeziehungen im Zeitalter der Beschleunigung. Umrisse einer neuen Gesellschaftskritik, Frankfurt a. M. 2012; Rosa, Hartmut: Beschleunigung und Entfremdung, Frankfurt a. M. 2013.

3 Rosa: Beschleunigung, 2005, S. 24.

4 Vgl. Virilio, Paul: Geschwindigkeit und Politik. Ein Essay zur Dromologie, Berlin (West) 1980.

lische Größe einzelner Bewegungsabläufe, sondern um den Wettbewerbscharakter der Geschwindigkeit und das durch die Beschleunigung konstituierte Beziehungsfeld gesellschaftlicher Phänomene. Der Begriff der Dromologie entspringt der Analyse der Ökonomie und Politik einer Gesellschaft im Zeitalter ihrer kapitalistischen Produktionsweise. Geschwindigkeit korreliert in ihr mit Wachstum, während eine Verlangsamung einem Wachstumsrückgang entspricht; zumindest wurde, so meint Virilio an einer Stelle, bis heute keine industrielle Maschine erfunden, deren Aufgabe es wäre, einen Arbeitsprozess zu verlangsamen.[5]

Doch das rasende Tempo oder die damit verbundenen Modernisierungsprozesse können, so ist es auch schon prägend bei Virilio angelegt, nicht einfach mit einem immer schneller werdenden linearen Fortschreiten in die Zukunft gleichgesetzt werden. Die soziale Beschleunigung vermag ebenso in einem rasenden Stillstand zu verharren, worin zwar die beschleunigte Akkumulation von Ereignissen und Produkten aufrechterhalten bleibt, jedoch zum reinen Selbstzweck der Bewegung verkommt oder aber ab einem kritischen Punkt gänzlich stehenbleibt. Die zunehmende Abstraktion kann, wie in den letzten Jahrzehnten ebenfalls umfassend popularisiert wurde, zu wahrgenommenen Formen der Entfremdung führen: beispielsweise im Verschwinden der Geschichte, in einer sich konstituierenden »Ästhetik des Verschwindens«[6] oder in der Vernichtung und Verkrümmung des Raumes durch die beschleunigte Zeit.[7] Zugleich führt die Beschleunigung zu Prozessen der Desynchronisierung, in denen Elemente, die nicht mit dem vorherrschenden Zeitregime synchronisiert werden können, aus dem gesellschaftlichen Prozess ausgeschlossen und in neue Zeitstrukturen gedrängt werden. Bekanntestes Beispiel für diese mehrdimensionale Dialektik von Beschleunigung und Stillstand ist das Aufkommen des Autos als fordistisches Massenprodukt, das als Folge seiner beschleunigten Produktion zugleich Mitverursacher von Stau ist.

Auch anderweitig steht das Auto exemplarisch für die kollektive Erfahrung und die neue gesellschaftliche Ordnung der Zwischenkriegszeit, zeugt es doch zugleich von den Veränderungen der Produktionsordnung als auch von der schillernden Konsumwelt.[8]

5 Vgl. Virilio, Paul: Die Küste, letzte Grenze. Ein Gespräch mit Jean-Louis Violeau, Wien, Berlin 2015.

6 Vgl. Virilio, Paul: Ästhetik des Verschwindens, Berlin (West) 1986.

7 Wie Raum radikal durch die Zeit vernichtet wird, beschreibt beispielsweise Paul Gurk in seinem *Berlin* als dramatisch simultane Erfahrung des temporeichen und verkehrslinienförmigen städtischen Bauwesens: »Die Bagger arbeiteten. Elektrisch besessene Steinbohrer sprengten den Zementgrund des Pflasters. Abgelenkte Autobuslinien schreckten die Ruhe aus den letzten, stilleren Straßen an den Wassern, um die sie sich bisher zärtlich gebogen hatten. Von dem mahlenden Stampfen der schwankenden Ungeheuer mit den vier Achsen erzitterte der Grund wie unter dem ehernen Gleichtritt einer Herde von Büffeln. Ihr Motor bebte vor Ungeduld an den Haltestellen und schrie: Zeit friß Raum! Zeit friß Raum!« (Gurk, Paul: Berlin, Darmstadt 1980, S. 251.)

8 Das Auto zeigt die ökonomische Beschleunigungserfahrung auf, die später von Axel Schlote auf den

Als zentrale Merkmale dieser historischen Epoche der sich festigenden Industriegesellschaft sind die aufkommende Schicht der Angestellten, deren Betriebe, die neue Massenkultur und die Rationalisierung in ihren unterschiedlichen Erscheinungsformen zu nennen.[9] Der Betrieb der Massenproduktion wird zum Raum der täglichen sozialen und körperlichen Interaktion wie auch zur Idealform des gesellschaftlichen und politischen Regulationsmodus. Und gerade darin lassen sich erneut Beschleunigungsmomente beobachten, die gleichzeitig Stillstand produzieren: beispielsweise bei der Überhitzung einer Volkswirtschaft, die nach einer Konjunkturphase mit beschleunigter Produktion in eine Rezession samt Massenarbeitslosigkeit fällt oder bei der Rationalisierung von Betrieben, deren Umstrukturierung zu monotonen, sich ständig wiederholenden und als entfremdet wahrgenommenen Arbeitsschritten führt.

1.1 Literarische Auseinandersetzung mit Beschleunigung und Stillstand

Diese Entwicklung hat auch die zeitgenössischen Schriftsteller nicht unberührt gelassen. So führt der industrielle und soziale Modernisierungsprozess zu einer Fülle neuer Erfahrungen, die literarisch verarbeitet und kritisiert werden wollten. Um ein einfaches einleitendes Beispiel zu nennen, sei auf Robert Musil verwiesen. Dieser reflektiert den Unterschied zwischen einer vergangenen zyklischen Bewegung und einer gegenwärtigen, aus der Beschleunigung resultierenden Kreisbewegung anhand eines motorisierten Kettenkarussells in einer kurzen Erzählung, die 1922 unter dem Titel *Die fliegenden Menschen* erschien, im *Nachlass zu Lebzeiten* dann mit dem Titel *Inflation* versehen wurde.[10] Früher noch, so leitet der melancholische Beginn ein, bewegte man sich getrieben von der Kraft des Pferdes langsam im Kreise, während heute eine Beschleunigung stattfinde, die kulturdiagnostisch gelesen weitreichende Auswirkungen hat:

> »Es gab einstmals eine bessere Zeit, wo man auf einem holzsteifen Pferdchen pedantisch wiederkehrend im Kreise ritt und mit einem kurzen Stöckchen nach kupfernen Ringen stieß, die ein Holzarm ruhig hinhielt. Diese Zeit ist vorbei. Heute trinken die Fischerjungen Sekt mit Kognak. Und es hängen an dreißigmal-vier eisernen

Punkt gebracht wurde: »Beschleunigung der Produktion ist daher eine weitere grundlegende Zeiterfahrung in der kapitalistischen Ökonomie.« (Schlote, Axel: Widersprüche sozialer Zeit. Zeitorganisation im Alltag zwischen Herrschaft und Freiheit, Opladen 1996, S. 67.)

9 Dabei sind es mehrheitlich die Metropolen, in denen die neuartige Formierung der Masse, die aufkommenden Massenmedien, die Etablierung des Sports und dessen Arenen oder die neue Angestelltenkultur anzutreffen sind.

10 Vgl. Göttsche, Dirk: ›Denkbilder‹ der Moderne und kulturkritische ›Betrachtungen‹, in: Frank, Gustav; Palfreyman, Rachel; Scherer, Stefan (Hg.): Modern Times? German Literature and Arts Beyond Political Chronologies. Kontinuitäten der Kultur: 1925–1955, Bielefeld 2005, S. 151.

Kettchen kleine Schaukelbrettchen im Kreis, ein Kreis innen und einer außen, so daß man sich, wenn man nebeneinander fliegt, an Hand oder Bein oder an den Schürzen fassen kann und dazu fürchterlich schreit.«[11]

Im Gegensatz zur »besseren Zeit« dehnt sich die Beschleunigung dem späteren Titel entsprechend inflationär aus, etwa auf die Anzahl an Ketten, auf die Steigerung der Lust oder aber auf das zur Verfügung stehende Warenangebot. Damit verbunden sind, wie Dirk Göttsche aufgezeigt hat, fatale und das kurze 20. Jahrhundert prägende Umschlagsbewegungen.[12] Bereits der Standort des Karussells, das auf dem »kleinen Platz mit dem Ehrenstein für die gefallenen Krieger«[13] steht, markiert das bedrohliche Kippen von Lust in Gewalt, das sich im Moment der rasenden Ekstase dann im Keime zu verwirklichen beginnt, wie die Klänge der Eisenketten, die »kreischen«, und die Bewegungen der (männlichen) Jugendlichen nahelegen, die »schreien« und die Mädchen zwischen die Beine »kneifen«. Mit der einsetzenden Kreisbewegung folgt Musils Text nicht nur der Beschleunigung und der darauffolgenden Ekstase, sondern überführt diese zugleich wieder in den Stillstand. Auch das modernste Karussell kommt, wie der Text selbst, schließlich wieder zur Ruhe: »Nach einer ganz kleinen Weile dieses wildesten Galopps fällt aber das Orchestrion rasch wieder in Trab, dann in Schritt zurück, wie ein altes Manegepferd, und steht bald still.«[14] Auf Beschleunigung folgt Stillstand. Dies ist dem Karussell in jeder Epoche durchaus eigen. Doch der Stillstand in Musils Kettenkarussell scheint eine kulturelle Ausdehnung erfahren zu haben. Entgegen den beiden Zyklen der Vergangenheit – zyklischer Stillstand und beschauliche Bewegung des Karussells und jährlich wiederkehrendes Kommen und Gehen des Jahrmarkts – verändert das motorisierte Kettenkarussell sowohl die innere Bewegung – die beschleunigte Kreisbewegung, die zu verschwommenen Bildern und zur Ekstase führt – als auch die Bewegung des Jahrmarktes. Anders als bei früheren Jahrmärkten scheint das Kettenkarussell nicht an die vorgegebenen Zyklen gebunden, sondern arbeitet entlang der Erfordernisse des Marktes. Dadurch homogenisiert es sein Publikum und löst die bisherige soziale Funktion des Jahrmarktes auf: »[E]s kommen nicht wie in der Stadt ein paar Tage lang zu dem Ringelspiel wechselnde Menschen; denn es fliegen hier immer die gleichen, vom Einbruch der Dunkelheit an, zwei bis drei Stunden, durch alle acht oder vierzehn Tage hindurch, so lange bis der Mann mit dem Zinnteller ein Nachlassen der Lust spürt und eines Morgens weitergezogen ist.«[15] Der Logik des Marktes unterworfen, versetzt das motorisierte Karussell die Jugendlichen so lange in

11 Musil, Robert: Inflation, in: Musil, Robert: Nachlass zu Lebzeiten, Zürich 1936, S. 26.

12 Göttsche: ›Denkbilder‹ der Moderne und kulturkritische ›Betrachtungen‹, 2005, S. 152.

13 Musil: Inflation, 1936, S. 26.

14 Ebd., S. 27.

15 Ebd.

Ekstase, bis die Lust daran schwindet und das Spektakel für den Betreiber keinen Profit mehr abwirft. Doch überhaupt erst als inflationär kommodifizierte Lust scheint das Kettenkarussell nach und nach seine Anziehungskraft zu verlieren. Das beschleunigte Lebenstempo – das heißt eine Zunahme an Ereignissen pro gleichbleibende Zeitepisode – führt nicht zu einer kontinuierlichen Zunahme an Lust, Erholung oder kultureller Produktion, sondern vielmehr zu einem kurzzeitigen rasanten Anstieg an vielseitigen Erfahrungen und einer darauf folgenden Lustlosigkeit, die der Gewöhnung an die neueste Geschwindigkeit entspringt und so – analog zum sportlichen Zeitalter der Rekorde – den Wunsch nach einer zusätzlichen Beschleunigung bereits in sich trägt. Musils Karussell, einleitend manche Eigenheiten ausklammernd und kulturdiagnostisch gelesen, bedeutet, dass Beschleunigung und Stillstand als eng miteinander verknüpfte Zustände verstanden werden müssen. Dabei markiert die Kreisbewegung der Beschleunigung anders als die zahlreichen zyklischen Bewegungen früherer Zeiten nicht einfach einen ausbleibenden Fortschritt, sondern ist als rasender Stillstand vielmehr dessen Bestandteil.

Ein zweites einleitendes Beispiel für die literarische Wahrnehmung beschleunigter Zeiten und deren Dialektik findet sich in einem Ausschnitt aus Erik Regers Roman *Union der festen Hand* (1931) und der darin von Frau Ella zum Ausdruck gebrachten Ablehnung im Mercedes des Freiherren mitzufahren:

> »Das neumodische Zeug passt nicht zur alten Generation. Ihr habt keine Lebensart mehr, ihr habt nur noch Tempo. Zu meiner Zeit ist man gefahren, um zu zeigen, dass man was Besseres war als die Fußgänger, und deshalb ist man in einem vornehmen, bedächtigen Trab gefahren, damit es alle haben sehen können. Heutzutage fahrt ihr, um zu zeigen, wie wenig Zeit ihr habt, und deshalb rast ihr wie die Irrsinnigen, wirbelt Staub auf und stinkt hinterher wie die Pest. Dafür kommt ihr überall zu früh an, auch auf dem Kirchhof, und eure Arbeit sieht genau so eilig aus wie eure Fahrt mit den Benzinstinkern.«[16]

Wie Frau Ella nahelegt, erscheint ein neues kinetisches Tempo – gerade in Differenz zu früheren Zeiten – als wesentliche Signatur der Zwischenkriegszeit.[17] Bei diesem Tempo geht es aber um weit mehr als nur um die (die eigene Macht ausstellende) Geschwindigkeit der neuesten Automobile. »Die Geschwindigkeit hat uns eine neue Auffassung des Raumes und der Zeit und folglich des Lebens selbst vermittelt«,[18] ließen die italienischen Futuristen bezüglich der Expansion der Geschwindigkeit zu einer das Leben

16 Reger, Erik: Union der festen Hand. Roman einer Entwicklung, Kronberg (Taunus) 1976, S. 201 f.

17 Zum »Geschwindigkeits-Fetischismus« der Zwischenkriegszeit vgl. unter anderem Lethen, Helmut: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen, Frankfurt a. M. 1994, S. 23.

18 Severini, Gino: Die bildnerischen Analogien des Dynamismus. Futuristisches Manifest, in: Apollo-

verändernden Größe einst verlauten. Und auch Frau Ella meint, dass das Tempo zu einem Lebensgefühl wurde, das sich expansiv auf unterschiedliche Lebensbereiche und Bewusstseinszustände ausgedehnt hat und das in ihr zugleich eine Ablehnung wie bei ihrem Gegenüber eine euphorische Bejahung mit sich brachte. Zu den bedeutendsten negativen Erfahrungen dieser neuen »Tempozeit«,[19] wie sie Paul Gurk in *Berlin* nennt, gehört die Vorstellung einer Überhitzung der Gedanken. Synchronisiert mit dem rasenden Tempo lässt sich nicht mehr klar denken. Nicht nur Frau Ella beklagt sich darüber. Auch Gurks Buchtrödler Eckenpenn verliert sich im temporeichen Denken der Stadt: »Nun fühlte er, wie das Nachdenken willenlos macht und den der Ichempfindung beraubten Denker der Masse in irgendeiner Form ausliefert! Der ungeheure Heerwurm war in einem ständigen Bewegen, Kreisen, Sichwinden und blieb doch auf dem Platz!«[20] Das Tempo der Stadt formt und bewegt den Menschen, setzt ihn gar ununterbrochen in Bewegung, doch die Menschen unterwerfen sich zugleich einem rasenden Stillstand. Sie werden zu »Leerläufern«,[21] wie es bei Gurk weiter heißt. Dabei verkommt das Rasen, wie von Frau Ella ebenso angesprochen, zum reinen Selbstzweck. Denn mehr Zeit scheint trotz beschleunigter Bewegung nicht verfügbar zu sein. In der neuen Raserei verdichtet sich zwar die Anzahl an Ereignissen; dies kann jedoch nicht in eine qualitative Steigerung der Erfahrungen übersetzt werden. Ähnlich plakativ wird dies 1930 in einer kurzen Stadtszene über das rasende Berlin von (dem zu dieser Zeit bereits reaktionär eingestellten) Arnolt Bronnen geschildert: »[Z]wei Radfahrer stießen am Olivaer Platz zusammen, krachten zu Boden, standen wieder auf, bogen in Eile ihre Räder zurecht; ›Hau dir selbst eine runter, ich hab dazu keine Zeit‹, sagt der eine dann, der offenbar wirklich keine Zeit hatte, packte sein Rad und schob zorngerötet ab.«[22] Die Metropole ist voller neuer Tempoerfahrungen, löst dadurch jedoch ebenso neue Entfremdungserscheinungen aus. Dass mit dem neuen Tempo zugleich Unfälle zunehmen, ist eine weitere (nicht intendierte) Folge hiervon.

Ob Reger, Musil, Gurk oder Bronnen, sie alle bezeugen mit ihrem unterschiedlich dargestellten »Schneller-Laufen-müssen um an ein und derselben Stelle zu treten, [die Existenz] einer […] anderen Fortschrittserfahrung, die in einem relativen Voraussein ein ebensolches Zurückbleiben nachweisen kann«.[23] Diese Erfahrung kann als Folge der sozialen Beschleunigung gelesen werden. So lässt sich ein solches Zurückbleiben

nio, Umbro (Hg.): Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909–1918, Köln 1972, S. 167.

19 Gurk: Berlin, 1980, S. 56.

20 Ebd., S. 59.

21 Ebd., S. 98.

22 Bronnen, Arnolt: Moral und Verkehr, in: Bronnen, Arnolt: Sabotage der Jugend. Kleine Arbeiten 1922–1934, Innsbruck 1989, S. 127.

23 Nowotny, Helga: Eigenzeit. Entstehung und Strukturierung eines Zeitgefühls, Frankfurt a. M. 1993, S. 51.

beziehungsweise ein Stillstand beispielsweise dort ausmachen, wo die »Tyrannei des Augenblickes« durch eine »vertikale Stapelung«[24] von Ereignissen in immer kürzer werdenden Zeitspannen damit beginnt, die Zeit zu vernichten.[25] Der von Bill Martin geprägte Begriff der Stapelung entspringt einem historischen Vorbild einer solchen kulturellen Erstarrung:[26] Ausgehend von der zunehmenden Inflation der Musikdatenträger sahen sich Ladenbesitzer immer mehr genötigt, zusätzliche Regale anzulegen, um neue CDs stapeln zu können. Dadurch sanken jedoch die Laufzeit, die Authentizität und der Erinnerungswert eines einzelnen Stückes ebenso, wie die immer mehr werdenden Neuproduktionen zu ›Retro-Wellen‹ und beliebiger Austauschbarkeit tendierten. Als Analogie zu dieser Entwicklung umschreibt die Stapelung jenen (im 20. Jahrhundert beschleunigten) Prozess der Ereignisverdichtung, der aufgrund der Verdichtung keine Konsolidierung, keine Entwicklung und kein Neues mehr zulässt.[27] Zugleich allerdings entstehen Verschleierungsmechanismen, die einen solchen Stillstand zu überblenden vermögen. Beispielsweise mag die Zeit für eine geschichtliche Entwicklung abhandengekommen sein, nichtsdestotrotz generiert die Gesellschaft den Schein, wie dies etwa Jean Baudrillard ausführt, als wäre Geschichte weiterhin vorhanden.[28] Diese Überblendung erscheint als dasjenige Moment einer Hyperrealität, das Guy Debord unter dem Begriff des Spektakels zu fassen versucht – das Spektakel ist zwar als eigenständige Variable zu betrachten, steht jedoch in enger Verbindung mit der sozialen Beschleunigung, ihrem Zeitsystem und ihrer technischen Entwicklung.[29] Darin ist vor dem

24 Eriksen, Thomas Hylland: Die Tyrannei des Augenblicks. Die Balance finden zwischen Schnelligkeit und Langsamkeit, Freiburg im Breisgau 2002, S. 156.

25 Vgl. dazu auch die zeitkritische Aussage von Adolf Behne anlässlich des Berliner Reklamekongresses von 1929, als er diesen Moment der Beschleunigung ebenfalls beobachtet: »Der Augenblick siegt über die Ewigkeit.« (Zitiert nach Bienert, Michael: Die eingebildete Metropole. Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik, Stuttgart 1992, S. 117.)

26 Martin, Bill: Listening to the Future. The Time of Progressive Rock, 1968–1978, Chicago 2015, S. 292; vgl. Bauman, Zygmunt: Leben in der flüchtigen Moderne, Frankfurt a. M. 2007, S. 170.

27 Es ist dies ein grundlegendes Beispiel innerhalb der kulturellen Produktion, das parallel zur Veränderung der modernen Subjektwerdung folgt. Also jenem zuvor schon beschriebenen gesellschaftlichen Prozess, worin das Individuum der Kapitalverwertungslogik untergeordnet wird und mit Karl Marx gesprochen »die Zeit alles, der Mensch nichts mehr« ist, »höchstens noch die Verkörperung der Zeit« (Marx, Karl: Das Elend der Philosophie, in: Marx-Engels-Werke, Bd. 4, Berlin (DDR) 1972, S. 86). Darin erscheint die Zeit, in den Worten von Guy Debord mit Bezug auf Marx, als »austauschbare homogene Einheiten«, deren Subjekte, wie die zuvor erwähnten kulturellen Produkte parallel dazu auch, sich einzig noch als vergleichbare Charaktermasken konstituieren (Debord, Guy: Die Gesellschaft des Spektakels, Berlin 1996, S. 134).

28 Vgl. Baudrillard, Jean: Die Illusion des Endes oder der Streik der Ereignisse, Berlin 1994, S. 46.

29 Man könnte beispielsweise mit Walter Benjamins Kunstwerk-Aufsatz argumentieren, dass der veränderten Bildproduktion und deren Bedeutung für die Wahrnehmung eine Beschleunigung technischer Reproduktionsmechanismen vorausging, die wiederum überhaupt erst die Beschleunigung der Bildabfolgen ermöglichte.

Hintergrund der modernen Produktionsbedingungen »alles, was unmittelbar erlebt wurde, in eine Vorstellung entwichen«.[30] Das Spektakel ist, in der Funktion, die Kapitalakkumulation am Laufen zu erhalten, »ein durch Bilder vermitteltes gesellschaftliches Verhältnis zwischen Personen«.[31] Dabei wird es zum »Zeitplan«[32] der Gesellschaft, indem es deren Rhythmus mitbestimmt und deren durch eine Warenästhetik geprägte Welt immer weiter beschleunigt.[33] In einer solchen Gesellschaft des Spektakels hat die Welt zwar nicht aufgehört, sich zu drehen, und auch die Dinge verändern sich durchaus weiter. »Aber sie entwickeln sich nicht«, so Hartmut Rosa in seiner Paraphrase des rasenden Stillstandes: »[E]s gibt unerschöpfliche Optionenräume, aber, da sie beständig ihre Gestalt verändern, keine langfristigen Strategien, sie kumulativ zu nutzen. Die Bewegung wird ziellos und kontingent, ja erratisch [...].«[34] Dies hat weitreichende Auswirkungen. Geschichte veränderte sich im Sinne einer kalendarischen Messbarkeit zwar stets weiter, jedoch nicht aus der Perspektive eines linearen Fortschreitens hin zum ›guten Leben‹ oder einer allgemeinen Entwicklung, sondern vielmehr als diese lineare Entfaltung retardierende »pseudozyklische Zeit«,[35] die in Form der »ewigen Wiederkehr des Neuen«[36] zwar den Kapitalakkumulationsfluss am Leben und in stetiger Bewegung hält, jedoch keine kulturelle und individuelle Entfaltung zulässt, also folglich in einer lebensweltlichen Erstarrung mündet.

Doch war die Zeit wirklich so beschleunigt und rasend, wie sie die zeitgenössische Literatur schildert? Kurt Tucholsky ist 1926 gegenteilig dazu der Meinung, dass man es in den literarischen oder cineastischen Bildern reichlich übertreibe und dass es sich beispielsweise beim berühmten Berliner Verkehr und seinem Tempo vor allem um einen popularisierten Topos und weniger um eine Realität handelte:

> »Die Berliner Presse ist dabei, dem Berliner eine neue fixe Idee einzutrommeln: den Verkehr. Die Polizei unterstützt sie darin aufs trefflichste. Es ist gradezu lächerlich, was zur Zeit in dieser Stadt aufgestellt wird, um den Verkehr zu organisieren, sta-

30 Debord: Die Gesellschaft des Spektakels, 1996, S. 13.

31 Ebd., S. 14.

32 Ebd., S. 17.

33 Insofern Debord mit Bezug auf Lukács der Marx'schen Ideologiekritik folgt, handelt es sich beim Spektakel auch nicht um eine bewusste Täuschung der Massen durch einzelne Akteure, sondern ausgehend von den gesellschaftlichen Verhältnissen um einen neuen, objektiven Zustand: »Das Spektakel ist das Kapital, das einen solchen Akkumulationsgrad erreicht, dass es zum Bild wird.« (Ebd., S. 27.)

34 Rosa: Weltbeziehungen im Zeitalter der Beschleunigung, 2012, S. 218.

35 Debord: Die Gesellschaft des Spektakels, 1996, S. 133.

36 Benjamin, Walter: Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus, in: Gesammelte Schriften, Bd. I.2, Frankfurt a. M. 1991, S. 677.

tistisch zu erfassen, zu schildern, zu regeln, abzuleiten, zuzuleiten … Ist er denn so groß? Nein.

Kommst du nach Berlin, so fragen dich viele Leute mit fast flehendem Gesichtsausdruck: ›Nicht wahr, der Berliner Verkehr ist doch kolossal?‹ Nun, ich habe gefunden, dass er an seinen Brennpunkten etwa dem Verkehr einer mittlern Pariser Straße abends um 6 Uhr entspricht – und das ist ein rechtes Mittelmaß, aber nicht mehr.«[37]

Siegfried Kracauer kritisiert 1927 an Walter Ruttmanns *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt*, dass dessen Film weniger dem tatsächlich temporeichen Berlin als vielmehr einer marktgerecht inszenierten, popularisierten, jedoch vor allem imaginierten Vorstellung von dessen Tempo entspreche:

»Ehe sie etwas sahen, hatten sie schon Ideen; abgeleierte Literatenideen. […] Hei, wie geschafft wird, wie die Bildstreifen durcheinander rasen, damit nur jeder Provinzler – und viele Berliner gehören zu dieser Sorte Provinzler – sich an der Raserei berausche, an der Konfusion, den Gegensätzen, den Maschinenteilen, den Autobussen, die immer wieder einmal auf dem Potsdamer Platz sich kreuzen, den gymnastischen Schutzleuten, an dem ganzen blöden Getriebe, das zum Glück nicht Berlin selbst ist, sondern nur eine Summe verworrener Vorstellungen, die Literatengehirne über eine Großstadt ausgebrütet haben, wie sie nach ihren Begriffen sein soll.«[38]

Auch Martin Kessel wendet sich 1929 am Ende einer Kurzgeschichte unter dem Titel *Illusion des Tempos* dagegen, dass die Realität diesem Bild entspreche. Tempo erscheint bei ihm vielmehr als Topos, der allzu oft von außen auf die moderne Städtewelt übertragen wird. Selten aber wird dabei nachgefragt, ob dieses rasende Tempo tatsächlich vorhanden und was darunter zu verstehen ist. So findet sich am Ende der Erzählung eine Parabel, in der es um einen Familienvater geht, der in den Zug hastet, dort aber plötzlich warten muss, bis dieser endlich losfährt. Tempo, so legt Kessels Figur nahe, ist primär ein Diskurs- und Wahrnehmungsphänomen und hat deswegen nur bedingt etwas mit einer realen Veränderung zu tun:

»Mit dem Tempo hat es seine zweierlei Bewandtnis; steht man draußen, fliegt es vorüber, sitzt man drin, dann geht es zu langsam.«[39]

37 Tucholsky, Kurt: Berliner Verkehr, in: Die Weltbühne 22 (45), 1926, S. 739.

38 Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler: eine psychologische Geschichte des deutschen Films, Frankfurt a. M. 1984, S. 404.

39 Kessel, Martin: Illusion vom Tempo, in: Günther, Herbert (Hg.): Hier schreibt Berlin. Eine Anthologie von heute, Berlin 1929, S. 117.

Von der Frage der möglichen Vermessung der Berliner Betriebsamkeit und der tatsächlichen Veränderung der Städte nach der Jahrhundertwende einmal abgesehen, zeigt sich in den drei zitierten Ausschnitten ein durchaus berechtigter Einwand. Handelt es sich bei der Beschleunigung und später beim rasenden Stillstand um eine kollektive Erfahrung, um ein kulturkritisches Deutungsmuster, schlicht um ein inszeniertes Phänomen neuer Massenmedien und seiner AutorInnen, oder aber lässt sich tatsächlich eine qualitative Veränderung des gesellschaftlichen Zusammenlebens beobachten? Nun zielt die literaturwissenschaftliche oder kulturanalytische Arbeit im Gegensatz zur soziologischen Untersuchung tatsächlich auf die Veränderung der wahrgenommenen Erfahrung ab und spricht dieser zugleich einen gewissen Realitätswert zu – wo ein kultureller Stillstand mehrfach wahrgenommen wird, ist dieser als kulturelles Phänomen wohl auch vorhanden. Ich hoffe allerdings, anhand literarischer Texte[40] zugleich aufzeigen zu können, dass die soziale Beschleunigung und der rasende Stillstand nicht einfach von erfolgshungrigen Literatengehirnen ausgebrütet wurden, sondern spätestens seit der Zwischenkriegszeit tatsächlich die Gesellschaft prägten, und dass es hierfür materialistisch betrachtet benennbare Ursachen gibt – dass dabei massenmediale Inszenierung, Simulacrum und neue Realitäten eng miteinander verbunden sind, steht dieser Erkenntnis freilich nicht entgegen.

1.2 Thesen

Im Zentrum des vorliegenden Buches stehen literarische Produkte, die die spezifische Beschleunigung ihrer historischen Epoche wahrnehmen, verarbeiten und verhandeln. Es ist anzumerken, dass ›verhandelt‹ und ›wahrgenommen‹ nicht bedeutet, dass in den jeweiligen Texten schlicht über die entsprechenden Phänomene gesprochen wird oder diese darin einfach referenziell gespiegelt werden würden, sondern dass jene selbst zum literarischen Ereignis werden können, worin sich Narrative entfalten, fiktionale Texte produziert und abweichende Möglichkeiten erprobt werden.[41]

40 Auch andere kulturelle Produkte ließen sich dahingehend analysieren, beispielsweise das Kino oder wie von Gabriele Klein angedeutet der Tanz: »Der ›rasende Stillstand‹, von dem Virilio spricht, zeigt sich auch wieder im Tanz: Die raumgreifenden Tänze verschwanden zugunsten von Platztänzen, als Tänzen, die im wesentlichen auf der Stelle getanzt wurden, und aus der gemeinsamen Raumüberwindung im Paartanz wurde ein individuelles Erlebnis.« (Klein, Gabriele: Electronic Vibration. Pop, Kultur, Theorie, Wiesbaden 2004, S. 164.) Auch in der Architektur ließen sich Momente des rasenden Stillstands aufzeigen: »Die Ringstraße hat weder Zentrum noch Ziel, weder Anfang noch Ende. Sie ist entworfen als urbanes Perpetuum Mobile, das nur die fortgesetzte Zirkulation zulässt.« (Hank, Rainer: Mortifikation und Beschwörung. Zur Veränderung ästhetischer Wahrnehmung in der Moderne am Beispiel des Frühwerkes Richard Beer-Hofmanns, Frankfurt a. M. 1984, S. 65.)

41 Mit Michael Gamper könnte man dies im Sinne einer ›reflektierenden Wiederholung‹ verstehen (vgl.

Die soziale Beschleunigung und der rasende Stillstand sind folglich nicht einfach historische Gegebenheiten, die aus entsprechenden Quellen herauszudestillieren wären, sondern sind als Strukturmerkmale zu verstehen, die stets durch kollektive kulturelle Deutungsmuster vermittelt wahrgenommen werden. Die Argumentationslinie dieses Buches zielt deswegen auf zweierlei Merkmale der beschleunigten kapitalistischen Moderne ab. Einerseits soll dargelegt werden, dass es eine reichhaltige Auseinandersetzung mit der sozialen Beschleunigung gibt, die es wiederum ermöglicht, deren Dialektik kulturhistorisch zu analysieren. Dies bedingt, die literarischen Texte als historische Quellen ihrer Zeit zu lesen, und erlaubt so einen kulturwissenschaftlichen Zugang zu einem der prägenden Momente der Zwischenkriegszeit und der »polychronen Moderne«.[42] Andererseits geht es um die literaturwissenschaftliche, also philologisch-hermeneutische Annäherung an den dialektischen Moment eines rasenden Stillstands, der durch seine sprachliche Transformation, seine Bildhaftigkeit und seine eigene Rhythmisierung lebt. Beide Argumentationsebenen werden – neben der historischen Behauptung, dass die Beschleunigung ein prägendes Moment der kapitalistischen Moderne sei – in den folgenden weiterführenden Thesen ausgefaltet. Dabei zielen die erste und die zweite These stärker auf die Literatur als kulturgeschichtliche Quelle ihrer Zeit, während die beiden weiteren Thesen konkreter das spezifisch Literaturwissenschaftliche des vorliegenden Buchs präzisieren.

1. Chronopolitik ist Herrschafts- und Machtpolitik des Kapitals, die in der Zwischenkriegszeit einen zentralen Beitrag zur Regulation der Gesellschaft und zum zugehörigen Akkumulationsregime liefert.

Während es bei der sozialen Beschleunigung um die soziale Grundlage der Entwicklung und Veränderung einer Gesellschaft geht, stellt die Auseinandersetzung mit dem Konzept der Chronopolitik die Frage danach, wer über »Rhythmus, Dauer, Tempo, Sequenzierung und Synchronisierung von Ereignissen und Aktivitäten bestimmt«[43] und wie sich eine solche Bestimmung gestaltet. Dabei erscheint, vor dem theoretischen Hintergrund der Marx'schen Arbeitswertlehre, der gemäß die homogene und leere Zeit als messbare Größe des Werts wirkt, die Chronopolitik als Regulations- und damit Machtmechanismus des Kapitals. Insofern dieses aber selbst einzig ein gesellschaftliches Verhältnis darstellt, geht es nicht darum, dass etwaige personifizierte Zeitdiebe sich der Zeit bemächtigen, sondern vielmehr darum, dass innerhalb dieses Verhältnisses die

Gamper, Michael: Ist der neue Mensch ein ›Sportsmann‹? Literarische Kritik am Sportdiskurs der Weimarer Republik, in: Becker, Sabina (Hg.): Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik, Bd. 6, München 2001, S. 36).

42 Gamper, Michael; Hühn, Helmut: Was sind ästhetische Eigenzeiten?, Hannover 2014, S. 19 f.

43 Rosa: Beschleunigung, 2005, S. 36.

hegemoniale Bestimmung des Zeit- und Beschleunigungsregimes eine Machtfunktion darstellt, die eine gesellschaftlich stabilisierende und die Kapitalakkumulation ermöglichende Funktion innerhalb der kapitalistischen Produktionsweise einnimmt – was wiederum in den folgenden literarischen Quellen mitverhandelt wird.

Die Chronopolitik ist fähig, Rhythmen zu synchronisieren, Sequenzen zu definieren und jene im Notfall auch zu verlangsamen. Dabei arbeitet sie mit universalisierten Normen, die von den Gesellschaftsmitgliedern durch Formen kultureller Praxis und unter anderem durch die Wirkung der »ideologischen Staatsapparate«[44] internalisiert, subjektiviert und angewandt werden. Die Chronopolitik vollzieht analog zur Verdinglichung einen Akt der Naturalisierung, der den gesellschaftlich konstitutiven Charakter der leeren Zeit zu verheimlichen sucht. Die Norm erscheint als das natürlich Gewachsene und die Abweichung als das von dem angeblichen Willen der Natur Abweichende. Hierbei ist, wie dies E. P. Thompson nachgezeichnet hat, seit der frühen Moderne die Zeitdisziplin einer der zentralen Gestaltungsbereiche einer solchen Macht.[45] Freilich änderte sich im Verlaufe der Geschichte die Funktionsweise einer solchen Disziplinierung immer wieder. War es zu Beginn der Drang, Menschen an die homogene leere Zeit der Warenwelt zu gewöhnen, handelt es sich später vielmehr um den Druck zur flexiblen Anpassung an sich stetig verändernde Rhythmen.

2. Die soziale Beschleunigung der Zwischenkriegszeit produziert gleichzeitig Momente der Synchronisation und der Desynchronisation. Wesentlicher Katalysator der Synchronisation ist ein kollektiver Glaube an die beschleunigte Bewegung, das heißt eine Ideologie der Beschleunigung, die sich vor dem Erstarren fürchtet und Geschwindigkeit und Bewegung propagiert wie auch ästhetisiert.

Wenn die Zeitdisziplin ein wichtiges Moment der Chronopolitik der kapitalistischen Moderne ist, dann heißt dies gleichzeitig auch, dass unterschiedliche Rhythmen und Zeitvorstellungen aneinander angepasst, also synchronisiert werden müssen.[46] Syn-

44 Vgl. Althusser, Louis: Ideologie und ideologische Staatsapparate (1. Halbband), Hamburg 2010; Althusser, Louis: Ideologie und ideologische Staatsapparate (2. Halbband), 2012.

45 Vgl. Thompson, Edward P.: Time, Work-Discipline, and Industrial Capitalism, in: Past & Present 38, 1967, S. 56–97.

46 Vgl. dazu auch andere Beiträge. Die Expansion sozialer Beschleunigung in ihren drei Teilbereichen bringt einen »Synchronisationsbedarf« (Rosa: Beschleunigung, 2005, S. 49) mit sich, das heißt, sie erfordert eine individuelle Adaption, eine ununterbrochene »subjektive Balanceleistung« (Gnam, Andrea: Die Bewältigung der Geschwindigkeit. Robert Musils Roman »Der Mann ohne Eigenschaften« und Walter Benjamins Spätwerk, München 1999, S. 18) zur Bewältigung beziehungsweise zur Anpassung an eine vorgegebene Geschwindigkeit beziehungsweise Beschleunigungsleistung. Ein Scheitern ist dabei stets möglich: Synchronisation funktioniert, so Rosa weiter, nur dann »sozialverträglich,

chronisation ist allerdings bei Weitem nicht immer erfolgreich. Anpassungen führen im besten Falle zu Reibungen und Wartezeiten, in anderen Fällen aber zu umfassenden gesellschaftlichen Ausschlussmechanismen. So entstehen Desynchronisationsprozesse, die neue, sich vom universalisierten Rhythmus unterscheidende Beschleunigungserfahrungen und internalisierte Zeitlichkeiten hervorrufen.[47] Es ist dies, in manchen Fällen ungewollt, die gegenläufige Tendenz zur Vernichtung der Chronodiversität durch das hegemoniale Zeitregime. Dabei mag der Prozess der erfolgten Desintegration auf den ersten Blick als vermeidbarer Fehler einer Substrukturangleichung innerhalb gesellschaftlicher Prozesse erscheinen. Jedoch wird das vorliegende Buch aufzeigen, dass die Desynchronisation nicht einfach ein vermeidbares Abfallprodukt fehlgelaufener Synchronisationstendenzen ist, sondern beide Prozesse als dialektische Einheit der sozialen Beschleunigung aufzufassen sind.

In den Prozessen der Synchronisation konstituiert sich auch eine neue Ideologie. In »einer Zeit, wo es so auf das Tempo ankommt«,[48] verkommt die Geschwindigkeit selbst zum Mythos der neuen Gesellschaft.[49] Dies zieht in seiner Praxis einen Ad-

wenn sich entsprechende Temposteigerungen an den strukturellen und kulturellen Schnittstellen ohne Reibungsverluste ›übersetzen‹ lassen« (Rosa: Beschleunigung, 2005, S. 44), was nicht immer der Fall ist.

47 Diese Verwendung des Begriffes zielt vermutlich auf etwas allgemeinere Aussagen als die von Hartmut Rosa zur soziologischen Untersuchung getätigte dreifache Unterteilung der Desynchronisation: Diese zeige sich erstens im möglichen Divergieren »systematisch-institutionalisierter bzw. strukturell erzwungener Zeitmuster und -Perspektiven« (Rosa: Beschleunigung, 2005, S. 45) mit Zeitmustern und -perspektiven einzelner Akteure. Zweitens zeigt sich Desynchronisation in einer »von Peter Alheit postulierte[n] wachsende[n] Inkongruenz der drei akteursleitenden Zeithorizonte (d. h. das Auseinanderfallen der Perspektiven von Alltagszeit, biografischer Zeit und historischer Zeit)« (Ebd., S. 46). Eine dritte Form der Desynchronisation betrifft das Verhältnis sozialer Subsysteme untereinander.

48 Musil, Robert: Geschwindigkeit ist eine Hexerei, in: Musil, Robert: Gesammelte Werke, Bd. 7, Reinbek bei Hamburg 1978, S. 683.

49 Im Sinne einer Dialektik der Aufklärung formuliert dies auch Helga Nowotny. So wurde »die Beschleunigung zur alles überschattenden, prägenden Erfahrung der Modernisierung. Die Gangart wird wichtiger als der Zielort: wer beharrt, bleibt stehen: alles, allen voran die Zeit, wird zur rasenden Bewegung: der neue Mythos hieß Geschwindigkeit.« (Nowotny: Eigenzeit, 1993, S. 86) Bekanntes Beispiel für Ästhetisierungsvorgänge sind die Vorstellungen des Futurismus. So heißt es beispielsweise im *Technischen Manifest*: »Alles bewegt sich, alles fließt, alles vollzieht sich mit größter Geschwindigkeit. Eine Figur steht niemals unbeweglich vor uns, sondern sie erscheint und verschwindet unaufhörlich. Durch das Beharren des Bildes auf der Netzhaut vervielfältigen sich die in Bewegung befindlichen Dinge, ändern ihre Form und folgen aufeinander wie Schwingungen im Raum.« (Boccioni, Umberto: Die futuristische Malerei. Technisches Manifest, in: Asholt, Wolfgang; Fähnders, Walter (Hg.): Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938), Stuttgart 2005, S. 14.) Auch im deutschsprachigen Raum finden sich solche Vorstellungen, beispielsweise in den ästhetischen Ansprüchen von Johannes R. Becher. Dieser fordert zeitweise eine Angleichung an das moderne Tempo und seine Bewegung, um dadurch überhaupt erst die Wirklichkeit gestalten zu können: »Wir müssen die

aptions- und Synchronisationsdruck nach sich, der jene unterdrückten und verlangsamten Subjekte mitkonstituiert, die durch die dominante Struktur auf Ablehnung stoßen.[50] Der genannte Mythos, das heißt die Hoffnung auf eine Art kinetische Utopie,[51] also die Propagierung eines »produktivistischen Aktivismus«,[52] demnach der geschwindigkeitseuphorische Glaube daran, »ein Mehr und Besseres dadurch zu erreichen, dass man sich und/oder alles andere in Bewegung setzt«,[53] und dies immer schneller, ist als neue Ideologie zu verstehen und wird im Folgenden unter den Begriff ›Bewegungsideologie‹ subsumiert. Diese lässt sich in verschiedenen Quellen als hegemonial werdende Anforderung bis zur Jahrhundertwende rückverfolgen, festigt sich gesamtgesellschaftlich aber erst mit dem Ersten Weltkrieg und seinem Übergang vom Stellungs- in den Bewegungskrieg. Schon 1905 notiert der dänische Sportler und Gymnastiklehrer Jørgen Peter Müller in einem seiner beliebten Gymnastiklehrbücher: »Bewegung ist Leben, vermehrt und bewahrt die Lebenskraft bis zum normalen, späten Lebensende.«[54] »Unsere Zeit steht im Zeichen der Bewegung«,[55] schrieb 1909 der Kinotheoretiker Hermann Häfker in der Zeitschrift *Der Kinematograph*. »Der Geist, nachzitternd von den Erregungen des Tages, verlangt in Bewegung zu verharren und einen neuen Wettlauf der Eindrücke zu erleben, nur daß diese Ein-

Zeit, um sie gestalten zu können, mit allen Waffen und allen Arten von Instrumenten, die ihr zur Verfügung stehen, mit dem entwickeltsten Raffinement der modernen Technik erfassen.« (Becher, Johannes: Tempo (1927), in: Becher, Johannes: Publizistik I, 1912–1938, Berlin (DDR) 1977, S. 612.) In einer eklektischeren Version finden sich solche Vorstellungen auch in Robert Müllers *Tropen*.

50 Vgl. dazu auch die Ausführungen von Hartmut Rosa zu den Folgen eines Wandels, in dem Stillstand negativ erfahren wird: »Stillstand wird unvermeidlich zu einer Form des Zurückfallens, nicht nur in der Wirtschaft, sondern in allen Dimensionen des sozialen Lebens. Infolgedessen expandiert der Umfang des unbedingt Notwendigen, der zu erbringenden (Anpassungs-)Leistungen, ebenso wie die Liste des Möglichen: Zeit wird sozialen Akteuren (und Systemen) knapp.« (Rosa: Beschleunigung, 2005, S. 249.)

51 Der Begriff der kinetischen Utopie wird gemeinhin mit Peter Sloterdijk in Verbindung gebracht. Willi Erzgräber verwendete den Begriff allerdings schon früher, um die Werke von H. G. Wells zu charakterisieren (vgl. Erzgräber, Willi: Utopie und Anti-Utopie in der englischen Literatur: Morus, Morris, Wells, Huxley, Orwell, München 1980, S. 110 f. Den Hinweis hierzu verdanke ich Idler, Martin: Die Modernisierung der Utopie. Vom Wandel des Neuen Menschen in der politischen Utopie der Neuzeit, Berlin 2007, S. 148).

52 Bänziger, Peter-Paul: Fordistische Körper in der Geschichte des 20. Jahrhunderts. Eine Skizze, in: Body politics. Zeitschrift für Körpergeschichte 1 (1), 2013, S. 18.

53 Klose, Alexander: Rasende Flaneure. Eine Wahrnehmungsgeschichte des Fahrradfahrens, Münster 2003, S. 54.

54 Müller, Jørgen Peter: Mein System, Leipzig 1909, S. 9. Das Buch war beliebt und wurde bis 1925 gut 400.000 Mal verkauft. Den Hinweis auf Müller, Goll und Häfker verdanke ich Lack, Elisabeth: Kafkas bewegte Körper. Die Tagebücher und Briefe als Laboratorien von Bewegung, Paderborn 2009, S. 173.

55 Zitiert nach Lack: Kafkas bewegte Körper, 2009, S. 173.

drücke brennender und ätzender sein sollen als die überstandenen«,[56] meint Walther Rathenau 1912. 1913 entsteht Umberto Boccionis futuristische Skulptur der Bewegung *Einzigartige Formen der Kontinuität im Raum*. 1920 bestätigt auch Ivan Goll in seinem *Kinodrama*: »Wir stehn in einem neuen Zeitalter, dem der Bewegung.«[57] 1921 wirft Franz Jung in *Die Technik des Glücks* die Frage nach Bewegung auf: »Ist aber Ruhe Glück? Gewiss nicht. Wir verstehen allgemein unter Ruhe ausruhen *nach* der Bewegung, die Bewegungslosigkeit, die Bewegungsschwäche. Gerade das Gegenteil davon ist Glück: Bewegungssteigerung.«[58] Und 1927 fordert Johannes R. Becher in einer Verbindung von Bewegung und Zeit dazu auf: »Seid Motoren, Antreiber, die die Zeit voranpeitschen.«[59] All diese Forderungen nach aktiver Bewegung bedeuten jedoch nicht einfach, dass sich ein jeder mit der gleichen Freiheit bewegen solle. Auch die Bewegungsideologie wird in ihrer Realisierung stets durch weitere Machtverhältnisse gebrochen.[60]

56 Rathenau, Walther: Zur Kritik der Zeit, Berlin 1912, S. 94.

57 Goll, Yvan: Das Kinodrama, in: Kaes, Anton (Hg.): Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film: 1909–1929, München 1978, S. 136.

58 Jung, Franz: Die Technik des Glücks, in: Die Technik des Glücks, Hamburg 1987 (Werke in Einzelausgaben 6), S. 47.

59 Becher: Tempo (1927), 1977, S. 612.

60 In seiner facettenreichen Erscheinung beinhaltet der Wunsch nach Bewegung stets eine Ambivalenz zwischen Bewegung und Stillstand. Auf der einen Seite gilt es, die Zirkulation am Leben zu erhalten und alles in der Starre Verbleibende als Normbruch zu markieren. Auf der anderen Seite bleibt die Bewegung an die Exklusivität der Macht Einzelner gebunden. Vgl. diesbezüglich auch Peter Borscheid: »Der moderne Mann und die moderne Frau der Zwischenkriegszeit sind der schnelle Mann beziehungsweise die schnelle Frau. […] Der Schnellste genießt fast automatisch Vorrechte, er wird zum Vorbild.« (Borscheid, Peter: Das Tempo-Virus. Eine Kulturgeschichte der Beschleunigung, Frankfurt a. M. 2004, S. 213.) Wenn beispielsweise Georges-Eugène Haussmann am Ende des 19. Jahrhunderts, wie dies etwa Walter Benjamin in seinem Text über Paris beschreibt, als Präfekt von Paris damit begann, die Stadt mit breiten Straßen zu durchkreuzen, um damit unter anderem der repressiven Macht schnelleren Zugang zu aufständischen Quartieren zu ermöglichen, dann bedeutet dies im Gegenzug dazu nicht, dass jene Individuen nun ebenfalls rasend ihr Quartier in die umliegenden Stadtteile verlassen sollten. Es ist dies die Dialektik von De- und Reterritorialisierung der Disziplinargesellschaft, worin sich Elemente der Macht tatsächlich schon zu verflüssigen beginnen und dank beschleunigter Transportkanäle nicht mehr an die Anwesenheit an einem einzelnen Ort gebunden sind, gleichzeitig jedoch die Kontrolle aufrechterhalten wird, indem einzelne Räume vergrößert und befestigt werden und die Bewegungsfreiheit der darin sich aufhaltenden Subjekte klar definiert wird. Während etwa die mächtigen Staaten beginnen, sich auf der ganzen Welt auszudehnen, verhärtet sich nach innen das feste und immobile Konzept der Staatsbürgerschaft und Nationalität. Dies geht einher mit einer gewollten Erstarrung und Entschleunigung der von der Macht ausgeschlossenen Subjekte abseits der Verwendung ihrer Arbeitskraft, die, wenn sie nicht von der Herrschaft angerufen werden, sich möglichst wenig kollektiv bewegen sollten. Wiederum liest sich auch hier die Desynchronisation nicht einfach als Unfall oder Normabweichung, sondern als gleichbedeutender Bestandteil der sozialen Beschleunigung der Zwischenkriegszeit.

3. Die soziale Beschleunigung produziert in ihrer Funktionsweise ebenso Momente der Geschwindigkeit, wie sie Prozesse der Erstarrung, Entschleunigung und Verlangsamung generiert. Der ›rasende Stillstand‹ erscheint dabei nicht nur als paradoxe Pointierung für die Dialektik der Beschleunigung, sondern auch als prägnantester analytischer Begriff jener historischen Entwicklung.

Wenn in Zeiten der Beschleunigung von Momenten des Stillstands gesprochen wird, kann unterschieden werden zwischen solchen Objekten und Ereignissen, die trotz Beschleunigung nicht vorangetrieben werden können (beispielsweise biologische Grenzen), solchen, die als strategisches Moment für eine spätere Beschleunigung fungieren (beispielsweise das Entspannen in Ferien, um später besser arbeiten zu können), solchen, die künstlich ideologisch erschaffen wurden (beispielsweise Entschleunigungsoasen), Ereignissen der dysfunktionalen Nebenfolge der Beschleunigung sowie dem Phänomen der kulturellen und strukturellen Erstarrung infolge der Beschleunigung selbst.[61] Das vorliegende Buch befasst sich vor allem mit Phänomenen der vierten und fünften Kategorie, die gerade wegen der Beschleunigung selbst zu erstarren beginnen, also die paradoxale Wendung eines rasenden Stillstands vollziehen.

4. Insofern die jeweiligen Beschleunigungsphasen durch unterschiedliche Rhythmen geprägt sind, strukturieren diese auch gesellschaftliche Narrative. Mit einer Abweichung von solchen Rhythmen markiert die Literatur die Struktur der sozialen Beschleunigung. Somit lässt sich der literarisierte rasende Stillstand als Differenzbewegung von Beschleunigungsnarrativen durch Re-Arrangements, Re-Rhythmisierungen und Re-Sequenzierungen lesen.

Um eine solche Neuanordnung zu vollziehen, bedient sich die Literatur einerseits unterschiedlicher Momente der Geschwindigkeit und Unterbrechung. So sind Ereignisse und Rhythmen nicht nur durch ihren Takt geprägt, sondern ebenso durch ihre Brüche und Grenzen. Werden diese verschoben, entsteht ein neuer Rhythmus, der vom alten abweicht. Andererseits nutzt die Literatur auch Kunstgriffe, um ihre Differenzbewegung zu vollziehen. Beispielsweise können Verdichtungen als Verfremdungseffekte wirken, die wiederum die Struktur der Beschleunigung markieren, oder Wiederholungen dienen als Re-Arrangement von Beschleunigungszyklen. Die literarische Abweichung kann dadurch ein subversives Moment beinhalten, jedoch muss dies nicht zwangsläufig geschehen. Ebenso kann die literarische Neuanordnung als affirmatives Moment aufgefasst werden, das zwar die soziale Beschleunigung markiert, diese jedoch nicht infrage stellt. Als bekanntes Beispiel lässt sich hierfür der italienische Futurismus aufführen, der den gesellschaftlichen Rhythmus literarisch noch einmal zu beschleunigen

61 Vgl. Rosa: Beschleunigung, 2005, S. 46–54.

ersuchte und damit eine Abweichung produzierte, die die beschleunigte Geschwindigkeit auch formal markierte, jedoch letztendlich auf eine Synchronisierung der Gesellschaft an den eigenen beschleunigten Rhythmus abzielte, der wiederum mit den neuesten Entwicklungen der Technik synchronisiert sein sollte.[62]

Das literarische Produkt erscheint dabei im Sinne Louis Althussers als ›Stellungnahme in-ihm-zu-ihm‹[63], wobei die Literatur, gerade weil sie in einem komplexen Produktionsprozess innerhalb einer spezifischen ideologischen Struktur anzusiedeln ist, eine Differenz zu dieser herstellen kann, die die »strukturalen Wirkungen der realen Beziehungen«[64] zu markieren und zu enthüllen vermag. Diese für die Analyse bedeutungsgenerierende Differenz lässt sich aber auch umgekehrt denken. Wenn beispielsweise eine spezifisch bürgerliche Kunst zu einem Reservat geworden ist, worin verdrängte Bedürfnisse der Gegenwart durch den regressiven Blick ins virtuelle Vergangene befriedigt werden können, ermöglicht die Differenz zwischen dargestellter vergangener und zeitgenössisch lebensweltlicher Zeitlichkeit, in der kritischen Analyse den Blick auf die bürgerliche Ideologie zu lenken.

1.3 Aufbau

Das untersuchte Textkorpus beschränkt sich auf Texte der Zwischenkriegszeit beziehungsweise auf solche Texte, die Elemente der Zwischenkriegszeit vorwegnehmen.[65] Alle verwendeten Quellen erschienen in den Jahren zwischen 1912 und 1931. Um das umfassende Thema der sozialen Beschleunigung und des rasenden Stillstands überhaupt angehen zu können, wird versucht, den Gegenstand anhand von drei literarisch verdichteten Raum-Zeit-Konstellationen zu untersuchen, die zur Darstellung und Verarbeitung der sozialen Beschleunigung genutzt wurden. Erstens steht die dromologische Untersuchung der ovalen Bahn und der Manege und damit der Bereich der Freizeit

62 In seiner Angleichung unterscheidet sich der italienische Futurismus, so die These von Susanne von Falkenhausen, auch vom russischen Futurismus: »Die italienischen Futuristen arbeiteten daran, die Kunst auf die Höhe ihrer Zeit zu bringen, die russischen Konstruktivisten und Suprematisten daran, die Zeit auf die Höhe der Kunst zu bringen.« (Falkenhausen, Susanne von: Futurismus und andere Avantgarden, in: Dombrowski, Damian (Hg.): Kunst auf der Suche nach der Nation. Das Problem der Identität in der italienischen Malerei, Skulptur und Architektur vom Risorgimento bis zum Faschismus, Berlin 2013, S. 224.)

63 Vgl. Althusser, Louis: Das »Piccolo Teatro«, Bertolazzi und Brecht, in: Frühe Schriften zu Kunst und Literatur, Berlin (West) 1981, S. 73–86.

64 Althusser, Louis: Frühe Schriften zu Kunst und Literatur, Berlin (West) 1981, S. 103.

65 Dem möglichen Einwand, inwiefern es sinnvoll ist, den Weltkrieg als Katalysator der Beschleunigung von der Untersuchung zu exkludieren, erscheint berechtigt, ohne ihm allerdings gerecht werden zu können.

und des Spektakels im Zentrum des Buches. Zweitens geht es um die Beschleunigung linearer Transportkanäle und deren Auswirkungen auf das Bewusstsein der Menschen. Die dritte Konstellation betrifft die Arbeitswelt der Angestellten und dreht sich vor allem um das Verhältnis von Synchronisierung und Desynchronisierung. Diesen drei Bereichen vorangestellt ist eine theoretische Auseinandersetzung mit den Konzepten der kapitalistischen Zeitlichkeit, der sozialen Beschleunigung und des Fordismus der Zwischenkriegszeit. Dies soll die kategoriale Bestimmung der angestellten Beobachtungen wesentlich erleichtern.

Ovale Bahn und Arenen

Besonders anschaulich zeigt sich der erste zu thematisierende Ort der literarischen Auseinandersetzung mit der Beschleunigung anhand der ovalen Bahn des Sechstagerennens, einem sechs Tage lang ununterbrochen andauernden Fahrradrennen in den Sportarenen der europäischen Metropolen.[66] So behandeln etwa Egon Erwin Kisch, Joseph Roth, Alfred Polgar, Gina Kaus, Moritz Goldstein, die Lyrik von Walter Mehring oder ein Drama von Georg Kaiser zeitnah Fragen über die soziale Beschleunigung anhand ihrer Reportagen und Abhandlungen über das Renngeschehen. Das Sechstagerennen wird zum Reflexionsraum über verschiedenste Phänomene des gesellschaftlichen Fortschritts. Eine Feststellung wie jene von Kisch – »sie streben vorwärts, aber sie sind immer auf dem gleichen Fleck«[67] – prägt dabei die Vorstellung eines rasenden Stillstands auf der Rennbahn. So bietet das Oval des Rennens den AutorInnen die perfekte Bühne, um die Paradoxien des vorherrschenden Zeitregimes darzulegen. Mag die Vorstellung von Zeitlichkeit sich in der kapitalistischen Moderne idealtypisch von einer zirkulären zu einer linearen gewandelt haben, so widersetzt sich doch die Rennbahn in ihrer performativen Erscheinung einer solchen Vorstellung.

Der rasende Stillstand beschränkt sich aber nicht nur auf die Sportarenen, sondern weitet sich auch auf andere Arenen und Bühnen aus. So ist es beispielsweise in Franz Kafkas *Erstes Leid* ein Trapezkünstler, der der Schub- und Zugkraft der Beschleunigung nicht mehr standhalten kann. Auch Kafkas kurze Erzählungen *Auf der Galerie* und *Stadtwappen* handeln von den zunehmenden Beschleunigungszumutungen. Während *Auf der Galerie* diese ebenfalls anhand einer Art Arena beleuchtet und dabei zwei unterschiedliche historische Zustände schildert, dehnt sich der Raum der Beschleuni-

66 Das Kapitel zum Sechstagerennen entspricht einer stark überarbeiteten Version meiner Masterarbeit, die sich mit dem Sechstagerennen als literarisches Ereignis zwischen Masse, Sport und Spektakel befasst hat.

67 Kisch, Egon Erwin: Elliptische Tretmühle, in: Der rasende Reporter. Hetzjagd durch die Zeit. Wagnisse in aller Welt. Kriminalistisches Reisebuch, Berlin (West) 1986, S. 227.

gung im *Stadtwappen* zunehmend auf eine ganze Gesellschaft aus, die sich trotz ständiger Betriebsamkeit nicht mehr in Richtung Zukunft bewegen kann.

Beschleunigte Transportkanäle

Nicht nur in der Drehung beschleunigt sich die kapitalistische Moderne unaufhaltsam, sondern auch in den geraden Verbindungskanälen entwickelt sich die Welt rasant, wie sich einleitend anhand einiger amerikanischer Reisereportagen, etwa Ernst Tollers *Amerikanische Reisebilder*, Egon Erwin Kischs *Paradies Amerika* oder Heinrich Hausers *Feldwege nach Chicago*, zeigen wird. Hierbei sind es vor allem Amerika und seine Metropolen, die als Projektionsfläche für die neuesten Entwicklungen herhalten müssen. In ihrer gesamten Fülle von Möglichkeiten zeigen sich die Folgen der beschleunigten Transportkanäle dann im technik-utopischen Roman *Der Tunnel* von Bernhard Kellermann, der mit einem transatlantischen Tunnel ein Beschleunigungsprojekt präsentiert, das zugleich an seinen eigenen Bedingungen scheitert. Auch Kafkas unvollendeter Roman *Der Verschollene* ist geprägt von beschleunigten Transportkanälen, wie sich vor allem anhand der Lagerhallen und anderer Arbeitsorte zeigen wird, in denen ein rasendes Amerika seinen verdichteten Ausdruck findet. Um das neue Tempo umfänglich erleben zu können, muss Kafkas Protagonist Karl Roßmann erst über mehrere Epochenschwellen treten, die zugleich beschleunigend wirken wie auch die soziale Beschleunigung markieren. In deren Expansion unterliegt Karl letztlich deren Dialektik und fällt in einen Zustand, der über seine ständigen Wiederholungen charakterisiert werden kann. Der österreichische Autor Robert Müller schließlich diagnostiziert in seinem Roman *Tropen* eine allgemeine »Drehkrankheit«,[68] die das gesamte moderne Subjekt zu befallen vermag. Dabei erscheint die ununterbrochene Drehung, die sowohl eine zentripetale als auch eine zentrifugale Kraft nach sich zieht und das Subjekt unter steter Spannung hält, als paradoxaler Ausgangspunkt der kapitalistischen Moderne. Gerade diese paradoxale Struktur ist es, die bei Müller daraus ableitend zum ästhetisch konstituierenden Merkmal seiner Erzählungen wird. Müller stellt den rasenden Stillstand in seinem Beschleunigungsdrang jedoch nicht wie andere AutorInnen kritisch dar, sondern kreiert ihn vielmehr selbst mit, sei es, weil seine Protagonisten in ihrer Fortschrittseuphorie immer wieder zurückfallen oder das Ende des Romans seinem Anfang entspricht und sich die Tropen dadurch im Kreis bewegen.

68 Müller, Robert: Tropen. Der Mythos der Reise. Urkunden eines deutschen Ingenieurs. Hg. von Robert Müller Anno 1915, Hamburg 2010, S. 13.

Insofern die Beschleunigung als Teil einer universalisierten Zeitstruktur zu verstehen ist, schließt sie gleichzeitig ein, wie sie ausschließt. Davon, dass Synchronisierung nicht ohne die gleichzeitig stattfindende Desynchronisierung zu verstehen ist, zeugen die beiden Angestelltenromane *Käsebier erobert den Kurfürstendamm* von Gabriele Tergit und *Herrn Brechers Fiasko* von Martin Kessel. Beide Romane verhandeln anhand der Angestellten und deren Kultur der Warenästhetik Fragen des Fortschritts in Zeiten beschleunigter Zirkulationsgeschwindigkeiten wie auch den Wunsch nach Synchronisation, der nie ausreichend realisiert werden kann, um in erfüllender Gleichzeitigkeit mit der schillernden Warenwelt leben zu können – stets lauert der Druck, sich noch besser anpassen zu müssen, und stets sind Abstriche zu machen. Die Kulturindustrialisierung scheint dabei, so der durchaus kritische Befund, ebenso wie der Druck am Arbeitsplatz und das Tempo der Stadt einen zunehmenden Leerlauf zu generieren, der die Angestellten mitunter zu lethargischen Gespenstern degradiert.

1.4 Methodische (Neben-)Bemerkungen

Die ersten Sätze dieser nun in Buchform vorliegenden Dissertation haben ihren Ursprung in einer 2015 fertiggestellten Masterarbeit zum Sechstagerennen. Wie es in solchen Fällen (hoffentlich) üblich ist, entwickelt man sich in den Jahren inhaltlich wie stilistisch weiter. Letzteres betrifft unter anderem auch den Dissertationen und anderen Qualifiaktionsarbeiten so eigenen Drang, sich durch einen engen Theoriebezug abzusichern, statt direkter in einen Dialog mit den verschiedenen Quellen zu treten. Das heißt nicht, dass man sich nicht mit Theorie beschäftigen sollte. Im Gegenteil sogar. Doch würde eine solche Arbeit Stand heute vielleicht mit etwas weniger Recycling von Rosa, Virilio, Kritischer Theorie und literaturwissenschaftlichen Allgemeinplätzen auskommen und dafür etwas mehr kritische Nachfragen enthalten, was (beispielsweise durch direktere Rückgriffe auf Marx, Engels und daran anknüpfende Ansätze) manchen Stellen einen etwas anderen Feinschliff gegeben hätte oder auch zu einer begrifflichen Schärfe hätte führen können, beispielsweise dort, wo die wiederkehrende Struktur getreu der linken Vorliebe für das Wort inflationäre Verwendung findet. Auch wäre es Stand heute vermutlich möglich, einige Analysen mit etwas weniger Umwegen und weniger Fußnoten zu präsentieren.[69] Nichtsdestotrotz bietet der vorliegende Zugriff auf das Quellenmaterial einen anhaltenden Erkenntnismehrwert, auch was die Verbindung mit den dazugehörigen theoretischen Insiprationen betrifft.

69 Diesbezüglich kann den Lesenden nur angeraten werden, direkt in die jeweiligen Kapitel zu springen, statt sich länger mit doppelten und dreifachen Einleitungen aufzuhalten.

Zu den methodischen Grundannahmen gehören neben der nicht abschließend definierten dromologischen Methode insbesondere die Erkenntnisse der historischen Funktionsanalyse beziehungsweise der symptomalen Lektüre.[70] Nur grob paraphrasiert und vor allem als theoretischer Hintergrund an dieser Stelle transparent gemacht, geht es darin um die Annahme, dass ein Text gleichzeitig seine eigene Ordnung produziert, wie in ihm ebenso latent die gesellschaftlichen Strukturen als Abwesend-Anwesende anzutreffen sind. Um dem Rechnung zu tragen, vervielfältigt die symptomale Lektüre in ihrer Lektürepraxis einen Text, indem sie diesen gleichzeitig nach dem Mechanismus befragt, der innerhalb eines Textes ein jeweils spezifisches Sichtfeld und somit auch Leerstellen produziert, wie sie den Text auf die abwesend anwesenden Strukturen hin liest und damit diese zu enthüllen vermag. Die symptomale Lektüre fragt also sowohl danach, wie es zu einer spezifischen Textordnung kommen kann, als auch danach, was diese Ordnung als kulturelles Produkt überhaupt beinhaltet. Daraus ableitend kann ein literarischer Text in seiner kulturellen Umgebung eben als Stellungnahme-in-ihr-zu-ihr verstanden werden. Das heißt, ein Text bedient sich zwar ausschließlich der ihm zur Verfügung stehenden kulturellen Werkzeuge, er kann darin aber ebenso Abweichungen und Momente der Subversion produzieren.

Diese Herangehensweise, wie sie im Umfeld des französischen Strukturalismus entstanden ist und durch weitere Arbeiten stetig erweitert wurde,[71] ermöglicht es, mit begrifflichen Rückbezügen auf Kategorien der Psychoanalyse und des Strukturalismus sowohl die literarische Transformation des zu erforschenden Objekts als auch den historisch-gesellschaftlichen Kontext zu berücksichtigen. Wendet man dies auf das Thema der sozialen Beschleunigung an, bedeutet dies gleichzeitig, jene Struktur zu erforschen, die die Beschleunigung überhaupt erst wahrnehmbar werden lässt, wie auch die Wahrnehmung selbst als Grundlage der Möglichkeit zur Erforschung zu begreifen. Ein kulturelles Artefakt prägt also gleichzeitig eine kollektive Wahrnehmung, wie es selbst auch Ausdruck davon ist. Zugleich ist auch von Verschiebungen und Verdichtungen auszugehen, die in Abhängigkeit von größeren kulturellen Diskursfeldern stehen. Dies bedeutet zum Beispiel, dass der bedeutende zeitgenössische Diskurs des ›Amerikanismus‹ in seiner semantischen und sinnstiftenden Wirkung berücksichtigt werden muss, wenn beschriebene Formen der Rationalisierung untersucht und diskursive Verschiebungen erkannt werden sollen.

Insofern in dem vorliegenden Buch sowohl der literarische als auch der historische

70 Vgl. Althusser, Louis; Balibar, Étienne; Establet, Roger u. a.: Das Kapital lesen, Münster 2015; Kramer, Ingo: Symptomale Lektüre. Louis Althussers Beitrag zu einer Theorie des Diskurses, Wien 2014; Bogdal, Klaus-Michael: Symptomatische Lektüre und historische Funktionsanalyse, in: Bogdal, Klaus-Michael (Hg.): Neue Literaturtheorien. Eine Einführung, Opladen 1990, S. 82–106.

71 Vgl. zum Beispiel Jameson, Fredric: The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act, London 2013, S. 213.

Kontext mitberücksichtigt werden muss, unterscheidet sich dieses methodische Vorgehen von der damit durchaus verwandten Methode der Diskursanalyse. So ist beispielsweise die literarische Auseinandersetzung mit der Geschwindigkeit nicht ohne die Werke und Sprache des Futurismus zu denken, wie dieser wiederum nicht ohne die technische, ökonomische und politische Entwicklung der Automatisierung zu verstehen ist. Ein anderes Beispiel ist die Kategorie der Masse, ohne die große Teile der untersuchten Werke nicht zu begreifen wären, die aber gleichzeitig sowohl Ausdruck einer ökonomischen wie auch politischen Entwicklung ist. Auch bezüglich dieses Themenfelds soll wiederum sowohl auf zeitgenössische Untersuchungen, etwa Siegfried Kracauers *Das Ornament der Masse* oder Theodor W. Adornos und Max Horkheimers *Dialektik der Aufklärung*, als auch auf neuere Forschungsarbeiten verwiesen werden.[72] Zudem greift die Arbeit nicht nur auf literaturwissenschaftliche, sondern ebenso auf soziologische, ökonomische, kunsttheoretische oder geografische Erkenntnisse zurück. Neben dem bereits erwähnten Guy Debord und seiner Aufarbeitung der Gesellschaft des Spektakels fallen darunter auch zentrale Überlegungen verschiedener zeitsoziologischer und zeitphilosophischer Untersuchungen. Im Mittelpunkt steht ein vom Forschungsprojekt »Ästhetische Eigenzeiten« erkanntes Paradox: So bedeutsam die Zeit für die Moderne sein mag und diese über naturwissenschaftliche und erkenntnistheoretische Forschungen maßgeblich geprägt hat, so wenig ist die Zeitlichkeit ein der »unmittelbaren Anschauung zugängliches Phänomen«.[73] Die Zeit manifestiert sich wahrnehmbar erst dann, wenn sie ›in eine Form eingeht‹, dabei zum kulturellen Artefakt wird und innerhalb entsprechender kultureller Wahrnehmungszusammenhänge gelesen und gedeutet werden kann. Um dies auf die literarischen Quellen anwenden zu können, soll insbesondere auf Überlegungen zum zeitlichen Rhythmus Rücksicht genommen werden, beispielsweise mit Rückbesinnung auf Henri Lefebvres Ansätze einer Rhythmusanalyse sozialer Zeiten.[74] Dessen aus der Musiktheorie entstandene Überlegungen zeigen sich besonders affin dafür, unterschiedliche Formen der Zeitlichkeit entdecken zu können, und bieten folglich eine erweiterte methodische Werkzeugkiste an.

Ein abschließender Forschungsüberblick lässt sich aufgrund der unterschiedlichen Texte und Themenfelder nicht aufstellen beziehungsweise wird bezüglich der analysierten Texte in den unterschiedlichen Kapiteln angesprochen werden. Es sei allerdings darauf hingewiesen, dass der Versuch, die soziale Beschleunigung und ihre Folgen in der Zwischenkriegszeit zu analysieren oder nur schon sichtbar zu machen (insbesondere nach Hartmut Rosa), kein gänzlich neuartiges Forschungsbestreben mehr darstellt. Nicht nur wurden Beschleunigung und Stillstand in zeitgenössischen Debatten thema-

72 Zur Masse vgl. zum Beispiel Gamper, Michael: Masse lesen, Masse schreiben. Eine Diskurs- und Imaginationsgeschichte der Menschenmenge 1765–1930, München 2007.

73 Gamper; Hühn: Was sind ästhetische Eigenzeiten?, 2014, S. 11.

74 Vgl. Lefebvre, Henri: Rhythmanalysis. Space, Time, and Everyday Life, London, New York 2013.

tisiert, auch wurden deren unterschiedliche Phänomene immer wieder von der neueren Forschung angesprochen. In einer 2009 veröffentlichten Monografie über die *Betriebsamkeit als Literatur* weist beispielsweise Sebastian Marx auf die Beschleunigung hin: »Die Zeit der Weimarer Republik bedeutete für die Menschen einschneidende Veränderungen und eine nachhaltige Beschleunigung ihrer Lebensverhältnisse.«[75] Etliche vergleichbare Befunde ließen sich an dieser Stelle zitieren. Auch der daraus abgeleitete rasende Stillstand wurde schon mehrfach erkannt, beispielsweise in der Monografie über den *Verkehr* von Johannes Roskothen: »Aller Geschwindigkeitsmanie zum Trotz, kennzeichnet die Weimarer Moderne ein Auf der Stelle Laufen; hierin spiegelt sich das Lebensgefühl einer zukunftslosen Gegenwart, die sich in Sechstagerennen, Jazztanz und Verkehr wie rasend fortbewegt, um niemals irgendwo hinzukommen.«[76] Helmut Lethen hat früher schon darauf hingewiesen, wie sich – auch entgegen der Autorenintention – in neusachlichen Werken der Richtungspfeil des Fortschritts im Vergleich zur frühen Avantgarde mehr und mehr ändert und in einen Kreisverkehr mündet.[77] Auf andere TheoretikerInnen, die sich wie Baudrillard oder Virilio mit Fragen des Fortschritts, der Beschleunigung und des Stillstands allgemeiner auseinandergesetzt haben, wurde schon hingewiesen – Hans-Christian Dany hat deren Erkenntnisse in einer neueren Flugschrift nochmals lesenswert aufgearbeitet.[78] Auch anderweitig wurden Befunde gemacht, ohne diese allerdings prägnant auf einen Begriff des Stillstands zu beziehen oder auf die Weimarer Republik zu reduzieren. Man könnte sich etwa fragen, ob ein rasender Stillstand auch dort schon ausgemacht wurde, wo mit Verweis auf die Warenästhetik darauf hingewiesen werden kann, dass die Kategorie des Neuen aus der Warenform abgeleitet mehr Schein denn Realität ist, dass entsprechend Produktpaletten sich vermehren mögen, jedoch darin im Sinne des rasenden Stillstands kein Fortschritt mehr erzielt werden kann.[79]

75 Marx, Sebastian: Betriebsamkeit als Literatur. Prosa der Weimarer Republik zwischen Massenpresse und Buch, Bielefeld 2009, S. 7.

76 Roskothen, Johannes: Verkehr. Zu einer poetischen Theorie der Moderne, München 2003, S. 53.

77 Vgl. Lethen: Verhaltenslehren der Kälte, 1994, S. 44.

78 Vgl. Dany, Hans-Christian: Schneller als die Sonne. Aus dem rasenden Stillstand in eine unbekannte Zukunft, Hamburg 2015.

79 Peter Bürger beispielsweise hegt in seiner *Theorie der Avantgarde* einen vielleicht vergleichbaren Befund über einen Zustand des rasenden Stillstandes, wenn er davon spricht, dass nach der Avantgarde und ihrem Verfügbarmachen historischer Verfahrensweisen und Stile zwar ständig Neo-Avantgarden hervorquellen, heute jedoch »keine künstlerische Bewegung mehr legitimerweise den Anspruch erheben kann, als Kunst historisch fortgeschrittener zu sein als andere Bewegungen«. (Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde, Frankfurt a. M. 1974[16], S. 86.)

2 Zeit, Beschleunigung und Kapitalismus

»Das wichtigste Ereignis jener Knabenjahre war mein Zusammentreffen mit einer Lokomobile etwa zwölf Kilometer von Detroit, als wir eines Tages zur Stadt fuhren. Ich war damals zwölf Jahre alt. Das zweitwichtigste Ereignis, das noch in das gleiche Jahr fiel, war das Geschenk einer Uhr.«
(Henry Ford: Mein Leben und Werk)[1]

»Die Moderne wurde im Sternzeichen der Beschleunigung und der Landeroberung geboren, und dieses Zeichen prägt ihren Charakter, ihre Entwicklung und ihr Schicksal.«
(Zygmunt Bauman: Flüchtige Moderne)[2]

Folgt man Zygmunt Baumans etwas esoterisch anmutender Charakterisierung der Moderne als eine Epoche, die im Sternzeichen der Beschleunigung geboren wurde, sowie Henry Fords Worten aus seiner (Auto-)Biografie,[3] dann gibt es für die Welt seit der Jahrhundertwende zwei zentrale, miteinander verknüpfte Entwicklungsmotoren: erstens die soziale Beschleunigung und die damit verbundenen Techniken, etwa die mit der inneren wie äußeren Landnahme aufs Engste verbundene Eisenbahn, und zweitens die mit der Uhr von allen Personen potenziell messbare und dadurch entqualifizierte Zeit. Dieser zweiten Seite liegt ein komplexes Netz von Ursachen und Wechselwirkungen zugrunde. So finden sich ganz unterschiedliche subjektive Faktoren, kulturelle Vorstellungen oder wirtschaftliche Tendenzen, die die entqualifizierte Zeit zu einem solchen Entwicklungsmotor werden ließen. Sichtbar wird ein Teil dieser Komplexität bereits in ihrem wohl prägendsten Ausdruck: der Uhrenproduktion, die sich ab Mitte des 19. Jahrhunderts rasant beschleunigt. Die Schweiz beispielsweise stellte ab den 1870er-Jahren

1 Ford, Henry: Mein Leben und Werk, Leipzig 1923, S. 26.

2 Bauman, Zygmunt: Flüchtige Moderne, Frankfurt a. M. 2003, S. 134.

3 Fords Biografie wurde von Samuel Crowther geschrieben, suggeriert allerdings im Titel der meisten Auflagen eine Autobiografie. Auf der ursprünglichen Titelseite hieß es noch: »By Henry Ford. In Collaboration with Samuel Crowther«, was in zahlreichen neueren Auflagen gestrichen wurde (vgl. Ackermann, Zeno: Autobiographische Oikonomien. Henry Thoreaus »Walden« (1854) und Henry Fords »My Life and Work« (1923), in: Erben, Dietrich; Zervosen, Tobias (Hg.): Das eigene Leben als ästhetische Fiktion. Autobiographie und Professionsgeschichte, Bielefeld 2018, S. 80).

eine Million Uhren pro Jahr her.[4] Gleichzeitig konnte eine solche Produktionssteigerung nicht ohne simultan ablaufende Internalisierung kultureller Praxisformen funktionieren. Als materieller Träger der modernen Zeitwahrnehmung – als »Wahrzeichen des gleichgestellten Empfindens«,[5] wie es in Paul Gurks *Berlin* heißt, und »als Macht, die hinter uns lauert«,[6] wie es in Martin Kessels *Herrn Brechers Fiasko* beschrieben wird – setzte sich die Uhr nicht nur über eine repressive Wirkung durch – etwa durch die mit Arbeitsverträgen oder durch Sanktionen bei Nichteinhaltung von abgemachten Terminen einhergehende Zeitdisziplin –, sondern auch im Sinne einer kulturellen Norm, die es als Accessoire zu tragen gilt oder die an öffentlichen Plätzen stets wachsam über den Köpfen der Menschen thront.[7] Schon im 19. Jahrhundert wird die Uhr dadurch zugleich zum wachenden und vermeintlich neutralen Meister – so macht beispielsweise Marx in einer Fußnote darauf aufmerksam, wie ein listiger Fabrikbesitzer die Uhr durch einen ihm zugänglichen »Zeitmeister« ersetzte, worauf die ArbeiterInnen in einen Streik traten, um eine Uhr zu fordern[8] – wie auch zum »Symbol der Tyrannei industrieller Arbeitsformen«:[9] mit der Folge, dass öffentliche Uhren immer wieder als potenzielle Angriffsziele ausgemacht wurden.[10] Die materielle wie individuell

4 Vgl. Wendorff, Rudolf: Zeit und Kultur. Geschichte des Zeitbewußtseins in Europa, Wiesbaden 1985³, S. 428 ff.

5 Gurk: Berlin, 1980, S. 98.

6 Kessel, Martin: Herrn Brechers Fiasko, Frankfurt a. M. 2001, S. 99.

7 Vgl. Dohrn-van Rossum, Gerhard: Die Geschichte der Stunde. Uhren und moderne Zeitordnungen, München 1995, S. 290; Borscheid: Das Tempo-Virus, 2004, S. 170. Die Geschichte der Armbanduhr verdeutlicht zugleich ein zweites Moment der Beschleunigung: den Krieg beziehungsweise das Militär als Katalysator. So gab es zwar schon Mitte des 19. Jahrhunderts Armbanduhren, diese setzten sich aber erst nach dem Ersten Weltkrieg vollumfänglich durch. Eine gängige Theorie diesbezüglich lautet, dass die Taschenuhren in Kriegszeiten für die Offiziere umständlich zu tragen waren und deswegen auf Armbanduhren umgestiegen wurde – dies aus der Notwendigkeit, im Krieg sekundengenau Manöver und Angriffe aufeinander abstimmen zu können. Dies löste nach dem Krieg einen Modetrend aus, der das Tragen von Armbanduhren nicht nur legitimierte, sondern als Symbol forcierte. Doch auch schon vor der Armbanduhr liegen kollektiv internalisierte Zeitlichkeit und Uhrbesitz nahe beieinander. So stieg seit dem 18. Jahrhundert der Besitz der Privatuhren im Bürgertum massiv an, was gleichzeitig mit einem sich steigernden Bewusstsein für Zeitgenauigkeit einherging.

8 »Harrupp hat ebenfalls einen Jungen bestellt, um die Fabrikstunde zu blasen, was er selber manchmal vor 6 Uhr morgens tut, und wenn die Hände nicht grade da sind, sobald er aufhört, werden die Tore geschlossen und die draußen in Geldbuße genommen; und da keine Uhr im Gebäude, sind die unglücklichen Hände in der Gewalt des von Harrupp inspirierten jugendlichen Zeitwächters. Die im ›strike‹ begriffnen Hände, Familienmütter und Mädchen, erklärten, sie wollten wieder ans Werk gehn, wenn der Zeitwächter durch eine Uhr ersetzt und ein rationellerer Straftarif eingeführt würde.« (Marx, Karl: Das Kapital, Bd. I, in: Marx-Engels-Werke, Bd. 23, Berlin (DDR) 1968, S. 447.)

9 Dohrn-van Rossum: Die Geschichte der Stunde, 1995, S. 292.

10 Vgl. hierzu etwa Walter Benjamins Erzählung der Juli-Revolution aus dessen Aufsatz über den Begriff der Geschichte: »Als der Abend des ersten Kampftages gekommen war, ergab es sich, daß an meh-

getragene Expansion des Uhrwerks und neue naturwissenschaftliche Erkenntnisse beförderten, um nur eine der daraus folgenden zahlreichen Wechselwirkungen anzuzeigen, zugleich die aufkommenden zeitphilosophischen Reflexionen an der Jahrhundertwende und die darin angelegte Frage nach dem Verhältnis subjektiv erlebter Zeit und objektiv messbarer Zeit (in der Philosophie beispielsweise Henri Bergson, in der Literatur etwa Thomas Mann oder Marcel Proust). Subjektive und objektiv messbare Zeit scheinen, so der gemeinsame Tenor, mit der kapitalistischen Moderne einen gemeinsamen historischen Ursprung zu kennen, divergieren aber in der Einzelwahrnehmung.

Die messbare, entqualifizierte Zeit ist aufgrund unterschiedlicher Ursachen historisch gewachsen und zugleich Grundbedingung aller weiteren Entwicklung: ohne entqualifizierte Zeit kein kapitalistischer Entwicklungsprozess. Im Gegensatz zu früheren Epochen nivelliert sich die Zeit unter der kapitalistischen Produktionsweise, so Georg Lukács in *Geschichte und Klassenbewusstsein*, auf »das Niveau des Raumes«.[11] Darin wird sie zur zentralen »ökonomischen Größe«[12] und zugleich zum Mechanismus der Unterwerfung. Lukács' These voraus geht eine der grundlegenden Annahmen der marxistischen Arbeitswertlehre. Dass Kapitalismus in engster Verbindung mit einer Zeitökonomie steht oder, etwas alltäglicher formuliert, dass Zeit als Geld verstanden werden kann, wie es in einem beliebten, allerdings nur ansatzweise korrekten Sprichwort heißt, hat mit der kapitalistischen Wertform und ihrem Entstehungsprozess zu tun.[13] Dazu eine weitere Grundannahme vorweg: Ziel der kapitalistischen Produktionsweise ist die Kapitalakkumulation durch die Gewinnung von Mehrwert. Dieser entsteht, indem das Kapital die Ware ›Arbeitskraft‹ erwirbt, deren Verausgabung abstrakter Ar-

reren Stellen von Paris unabhängig voneinander und gleichzeitig nach den Turmuhren geschossen wurde.« (Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte, in: Benjamin, Walter: Illuminationen, Frankfurt a. M. 1977[21], S. 259.) Vgl. auch die Ausführung aus Heinz-Dieter Hausteins *Weltchronik des Messens*: »So wird im Jahre 1826 beim Angriff der englischen Maschinenstürmer auf Sykes Mill in Accringont als Erstes von einer Frau die Fabrikuhr zerstört.« (Haustein, Heinz-Dieter: Weltchronik des Messens. Universalgeschichte von Mass und Zahl, Geld und Gewicht, Berlin 2001, S. 226.)

11 Lukács, Georg: Geschichte und Klassenbewusstsein, Bielefeld 2013, S. 264. Der etwas umständlichen Formulierung, so Rüdiger Dannemann, liegt ein nachvollziehbarer Sachverhalt zugrunde: »Die Arbeitszeit [...] ist inhaltlich streng geregelt, sie ist normiert und standardisiert. Die Arbeitsstunden von A und B sind zunehmend beliebig austauschbar. Der ›qualitative‹, d.h lebendige, durch Veränderung und Innovation geprägte Charakter der Zeit geht verloren; Zeit fällt zurück auf das Niveau des Raumes.« (Dannemann, Rüdiger: Das Prinzip Verdinglichung. Studie zur Philosophie Georg Lukács', Frankfurt a. M. 1987, S. 12.)

12 Schlote: Widersprüche sozialer Zeit, 1996, S. 62.

13 Eine uneingeschränkt anwendbare Formel ist dieses Sprichwort freilich nicht, denn, so Max Horkheimer, »es ist ja erlogen, dass wer Zeit auch Geld hat, mit bloßer Zeit kann man sich kein Geld verschaffen, aber umgekehrt« (Horkheimer, Max: Notizen 1950 bis 1969 und Dämmerung, Frankfurt a. M. 1974, S. 235).

beit wertproduzierend wirkt.[14] Dabei fungiert die (gesellschaftlich durchschnittliche) Arbeitszeit als wertbestimmende Größe einer jeden Ware.[15] An einer Rationalisierung der Zeit ist das Kapital entsprechend interessiert, da der Konkurrenz ausgesetzt dem einzelnen Kapitalbesitzer jedes Stück »Extramehrwert«[16] von Vorteil ist.[17]

Im Konkurrenzverhältnis liegt auch eine Ursache dafür, dass Formen der kapitalistischen Temporalität einem immanenten Beschleunigungsdruck ausgesetzt sind.[18] Die marxistische Forschung der 1960er- bis 1990er-Jahre tendierte diesbezüglich vor allem dazu, Zeit als Variable des Produktionsprozesses zu lesen und die Möglichkeit der Profitsteigerung durch einen erhöhten Zeitdruck zu betonen.[19] Lukács geht in *Geschichte und Klassenbewusstsein* einen etwas weiteren Weg, indem er die aus den Marx'schen Ausführungen zum Warenfetisch abgeleitete Verdinglichungstheorie[20] auf das Konzept der Zeit überträgt, die nunmehr unter der Bedingung der modernen Warenproduktion und

14 Die Möglichkeit zur Zeitsouveränität, das heißt die Freiheit, seine Zeit verkaufen zu dürfen, gehört zu den bedeutendsten Grundlagen des Kapitalismus. Die Freiheit ist zugleich Unterwerfungsmechanismus: »Der Erwerb des Rechts, das Arbeitsvermögen anderer nutzen zu können, heißt daher nichts anderes, als sich die Disposition über die Zeitverwendung derjenigen zu verschaffen, die nichts besitzen als Zeit.« (Olk, Thomas; Hohn, H.-Willy; Hinrichs, Karl u. a.: Lohnarbeit und Arbeitszeit. Arbeitsmarktpolitik zwischen Requalifizierung der Zeit und kapitalistischem Zeitregime Teil I: Das kapitalistische Zeitregime, in: Leviathan 7 (2), 1979, S. 163.)

15 »Wie nun die Größe seines Werts messen? Durch das Quantum der in ihm enthaltenen ›wertbildenden Substanz‹, der Arbeit. Die Quantität der Arbeit selbst mißt sich an ihrer Zeitdauer, und die Arbeitszeit besitzt wieder ihren Maßstab an bestimmten Zeitteilen, wie Stunde, Tag usw.« (Marx: Das Kapital, Bd. I, 1968, S. 54.)

16 Extramehrwert heißt derjenige Profit, der dem Kapitalbesitzer gegönnt ist, wenn er unter der durchschnittlichen Arbeitszeit produziert, aber dennoch zum Marktwert verkaufen kann.

17 Den Beschleunigungsimperativ fasst Günther Scharf unter der einfachen Formel: »›Zeit ist Geld‹, diese ideologische Devise des bürgerlichen Berufsethos ist für den Einzelkapitalisten in der Gleichung ›Zeitersparnis = Geld = Kapital‹ handlungsleitend.« (Scharf, Günther: Zeit und Kapitalismus, in: Zoll, Rainer (Hg.): Zerstörung und Wiederaneignung von Zeit, Frankfurt a. M. 1988, S. 155.)

18 Vgl. ebd., S. 154 ff. Angelegt ist dies schon bei Marx, wenn dieser bemerkt, dass der Kapitalismus einen Drang zur Ausdehnung des Arbeitstags hat und diesem entsprechend ein zeitökonomisches Denken immanent ist.

19 Vgl. zum Beispiel die Aufsatzsammlung Zoll, Rainer (Hg.): Zerstörung und Wiederaneignung von Zeit, Frankfurt a. M. 1988.

20 Verdinglichung als »Stigma der modernen, kapitalistischen Gesellschaft«, so Rüdiger Dannemann in seiner Studie zu Lukács im Versuch einer Definition, »ist in globaler Form charakterisierbar durch einen expandierenden Widerspruch. Auf der einen Seite ist beobachtbar, daß der Mensch immer deutlicher herauswächst aus natürlichen Bindungen in einer ›selbsterzeugte[n]‹ Welt der Gesellschaft; andererseits erweist sich dieses selbstverantwortete Universum als ›eine Art zweiter Natur [...], deren Ablauf ihnen (den Menschen, R. D.) mit derselben unerbittlichen Gesetzmäßigkeit entgegentritt, wie es früher die irrationellen Naturmächte [...] getan haben‹ (Georg Lukács: Geschichte und Klassenbewusstsein).« (Dannemann: Das Prinzip Verdinglichung, 1987, S. 29).

dem Prinzip der »zunehmenden Rationalisierung«[21] in ihre allgemeine Messbarkeit verfällt und dadurch auch die vermessene, rationalisierbare Arbeitskraft mitkonstruiert:

> »Die Zeit verliert damit ihren qualitativen, veränderlichen, flußartigen Charakter: sie erstarrt zu einem genau umgrenzten, quantitativ meßbaren, von quantitativ meßbaren ›Dingen‹ (den verdinglichten, mechanisch objektivierten, von der menschlichen Gesamtpersönlichkeit genau abgetrennten ›Leistungen‹ des Arbeiters) erfüllten Kontinuum: zu einem Raum. In dieser abstrakten, genau meßbaren, zum physikalischen Raum gewordenen Zeit als Umwelt, die zugleich Voraussetzung und Folge der wissenschaftlich-mechanisch zerlegten und spezialisierten Hervorbringung des Arbeitsobjektes ist, müssen die Subjekte ebenfalls dementsprechend rationell zerlegt werden.«[22]

Indem Lukács nahelegt, dass die Zeit erstarrt, diese dadurch als dem Menschen entäußerte Naturgewalt erscheint und die Subjekte gemäß den Anforderungen des Kapitals geformt werden, scheint es keinen Ausweg mehr zu geben.[23] Felix Salten beschreibt diese disziplinierende Macht der leeren Zeit anschaulich, als er während seiner Amerikareise 1931 eine Ford-Fabrik besucht und meint: »Zeit an sich und Arbeit an sich sind hier vereinigt und führen ein selbständiges, ein zwingend gebieterisches Leben.«[24] Doch wie kann Lukács dann gleichzeitig den Klassenkampf als die weltverändernde histori-

21 Lukács: Geschichte und Klassenbewusstsein, 2013, S. 262.

22 Ebd., S. 264.

23 Man kann die zitierte Stelle von Lukács durchaus auch als Darstellung des historischen Wandels lesen. Das Aufkommen einer Temporalität des Kapitalismus geht einher mit einer aufkommenden, sich im Laufe der Zeit globalisierenden Industrialisierung. Die erweiterte Reproduktion des Akkumulationszyklus tendiert dabei zur Aufhebung zeitproblematischer Barrieren, was mit einer zeitlichen Normierungstendenz einhergeht. Zu dieser historischen Entwicklung hinzu kommen spezifische Entwicklungserfahrungen und -probleme. Beispielsweise lässt sich rund um die Jahrhundertwende feststellen, dass die regionalen Fahrpläne und damit der Waren- und Menschentransport immer stärker auf eine einheitliche Zeit drängten, folglich auch die Zeitkategorien verallgemeinert werden mussten (vgl. Schlote: Widersprüche sozialer Zeit, 1996, S. 25 f.; Borscheid: Das Tempo-Virus, 2004, S. 127 f.). In Deutschland wurde die Verordnung betreffend einer »Einführung einer einheitlichen Zeitbestimmung« am 1. April 1893 angeordnet, in Frankreich schon zwei Jahre früher. Der Anschluss an die Greenwich-Zeit folgte jedoch erst 1911 (vgl. Dohrn-van Rossum: Die Geschichte der Stunde, 1995, S. 320). Schon etliche Jahrzehnte bis Jahrhunderte zuvor drängte die Manufakturarbeit nach einer immer stärkeren Synchronisierung und präzisen Zeiteinteilung, ein Symptom dessen ist die erhebliche Reduktion von Feiertagen seit dem 17. Jahrhundert (vgl. Hinz, Arnold: Psychologie der Zeit. Umgang mit Zeit, Zeiterleben und Wohlbefinden, Münster 2000, S. 62 ff.). Dieser Angleichungsprozess fand freilich nie ohne entsprechenden Widerstand dagegen statt (für den literarischen Umgang und Widerstand um die Jahrhundertwende vgl. Kern, Stephen: The Culture of Time and Space, 1880–1918, Cambridge (Mass.) 1983, S. 16 f.).

24 Salten, Felix: Fünf Minuten Amerika, Berlin 1931, S. 158.

sche Größe betrachten? Axel Honneth meint, dass dieser Widerspruch bereits bei Marx angelegt sei. In dessen Spätwerken finden sich »zwei entgegengesetzte Vorstellungen über die Temporalität«.[25] Einerseits gehe Marx in seinen historischen Studien davon aus, dass Klassenkämpfe zu einem ständigen Richtungswandel geschichtlicher Prozesse führen können. Andererseits betone Marx im *Kapital*, dass die Expansion der Kapitalverhältnisse jegliche Veränderung verunmögliche.[26] Diese einen (zyklischen) Stillstand erzwingende (abstrakte) Temporalität des Kapitals bedeutet nicht, wie William H. Sewell in seinem Aufsatz »The temporalities of capitalism« die zweite Seite kapitalistischer Temporalität analysiert, dass Kapitalismus keine Ereignisse mehr kennt.[27] Ganz im Gegenteil ist dieser gar »hyper-eventful«.[28] Doch unterhalb seiner Ereignisoberfläche spielen sich seltsame Wiederholungsschleifen ab. Die Krisenzyklen und Konjunkturphasen wiederholen sich beispielsweise seit mittlerweile bald vierhundert Jahren. So war sowohl die Tulpenkrise 1635/36 als auch die Dotcom-Blase zu Beginn dieses Jahrhunderts eine Spekulationsblase nach demselben Muster. Hinter dem »hyper-eventful« Charakter des Kapitalismus scheint sich, so die Schlussfolgerung Sewells, eine zyklische Logik mit einem »continuous, monotonously repetitive pattern«[29] abzuspielen. Das heißt nicht, dass es keine irreversiblen Ereignisse der weltgeschichtlichen Veränderung gab. Sewell weist auf einem Abstraktionslevel vielmehr darauf hin, dass, wenn man die abstrakte (Reproduktions-)Bewegung des Kapitals betrachtet, sich dieses in einer unendlichen, zyklischen Zirkulation befindet und mit ihm auch gewisse Strukturmerkmale, beispielsweise die genannten Krisen. Dadurch widersetzt sich das Kapi-

25 Honneth, Axel: Die Moral im »Kapital«, in: Leviathan 39 (4), 2011, S. 281.

26 Wie sich zeigen wird, glaube ich indes nicht, dass es sich dabei um zwei sich ausschließende Vorstellungen handelt.

27 Vgl. Sewell, William H.: The temporalities of capitalism, in: Socio-Economic Review 6 (3), 1. 7. 2008, S. 517–537; Postone, Moishe: Time, Labor, and Social Domination. A Reinterpretation of Marx's Critical Theory, Cambridge 1993. Der Wertkritiker Postone überträgt die Unterscheidung von abstrakter, wertproduzierender Arbeit und konkreter Arbeit auf die Zeit. Konkrete Arbeit wird zur historischen Zeit, während abstrakte Arbeit die abstrakte Zeit des Kapitals formuliert (Martineau, Jonathan: Time, Capitalism, and Alienation.A Socio-Historical Inquiry into the Making of Modern Time, Leiden 2015, S. 148). Die Vorstellung einer leeren, abstrakten Zeit des Kapitalismus, die keine Geschichte mehr kennt, findet sich auch bei Adorno: »Es ist das des universalen Tauschs, des Gleich und Gleich von Rechnungen, die aufgehen, bei denen eigentlich nichts zurückbleibt; alles Historische aber wäre ein Rest. Tausch ist, als Revokation eines Aktes durch einen anderen, dem Sinn seines Vollzugs nach selber zeitlos, mag er auch in der Zeit stattfinden. […] Aus der industriellen Produktion verschwindet denn auch die konkrete Zeit. Mehr stets verläuft sie in identischen und stoßweisen, potentiell gleichzeitigen Zyklen.« (Adorno, Theodor W.: Über Statik und Dynamik als soziologische Kategorien, in: Adorno, Theodor W.: Soziologische Schriften I, Frankfurt a. M. 2003, S. 230.) Adorno allerdings geht in seinem Aufsatz über Statik und Dynamik ebenso wie Martineau von einer konfliktgeladenen Situation aus.

28 Sewell: The temporalities of capitalism, 2008, S. 521.

29 Ebd.

tal dem Zeitpfeil der kapitalistischen Moderne: Seine Zeit ist reversibel. Als konkrete Zeit mag ein Ereignis für den einzelnen Kapitalisten oder Menschen irreversible Folgen haben – und geschichtsphilosophisch mag der Kapitalismus deswegen eng mit einem Fortschrittsnarrativ verbunden sein. Vom abstrakten Standpunkt des Kapitals her betrachtet gibt es diese Irreversibilität nicht, wie Sewell mit einem einfachen Beispiel erläutert: »Every loss is simultaneously a gain: the bankruptcy of one firm is an opportunity for its rival; the failure of an investment is a sign to capital to invest itself elsewhere where the chances of success are higher.«[30] Entgegen einer wertkritischen Position, die repetitive Erstarrung als unumgängliche und dominante Form kapitalistischer Temporalität hervorzuheben, ist davon auszugehen, dass konkrete wie abstrakte Zeit zugleich Bestandteile davon darstellen.[31] Dabei mag es zu hegemonialen Zuständen kommen. Doch wie Jonathan Martineau zu Recht betont (und auch von Sewell angedacht wird), ist das Verhältnis von abstrakter zu konkreter Zeit konfliktgeladen.[32] Ob Veränderung oder Erstarrung dominiert, ob jedes Element konkreter Zeit der abstrakten Zeit des Kapitals unterworfen wird und inwiefern eine Unterscheidung zwischen zyklischer Temporalität des Kapitalismus und einer diesen überwindenden Temporalität gedanklich erfasst werden kann, ist abhängig von der politischen wie theoretischen Stärke des Klassenkampfes – selbst aber in Zeiten der Defensive besteht Hoffnung: »[S]olange die antagonistische Gesamtverfassung«[33] einer Gesellschaft währt, ist eine Erstarrung, wie Adorno mit Bezug auf die dynamischen Klassenverhältnisse betont, nicht möglich.[34] Dieser Hoffnung zu einem gewissen Grade entgegen steht die Beobachtung dieser Arbeit, dass der repetitive Charakter des Kapitalkreislaufs expansiv wirkt, zumindest dann, so die zusätzlich angedeutete These, wenn man die Möglichkeit in Betracht zieht, dass

30 Ebd., S. 527.

31 Vgl. dazu auch Mischa Suter, der mit einem Vergleich von Nicos Poulantzas' Betonung serieller Abschnitte und Sewells Aufsatz hervorhebt, dass es sich in beiden Fällen um »verschiedene Dimensionen der Temporalität im Kapitalismus« handle: »Im ersteren Fall ist es die lineare, serielle Zeit der Industrieproduktion; in letzterem die zyklische Zeit der Zirkulation sowie die Zeit der Reproduktion des Kapitals, einer Einheit aus Produktion und Zirkulation – repetitive Wiederkehr, aber mit Differenz.« (Suter, Mischa: Rechtstrieb. Schulden und Vollstreckung im liberalen Kapitalismus 1800–1900, Konstanz 2016, S. 41 f.) Diese neue Form der Wiederkehr wird auch von Rainer Zoll betont, als er die Wiederkehr der zyklischen Wiederholung in der linearen Zeit beschreibt: »Der Arbeitstakt wiederholt sich, unerbittlich, gleichförmig, gleich; der Tag kehrt wieder, ein Tag wie kein anderer vor ihm, ähnlich, aber ungleich.« (Zoll, Rainer: Zeitordnung und Gesellschaftsform, in: Zoll, Rainer (Hg.): Zerstörung und Wiederaneignung von Zeit, Frankfurt a. M. 1988, S. 86.)

32 Martineau: Time, capitalism and alienation, 2015, S. 148.

33 Adorno: Über Statik und Dynamik als soziologische Kategorien, 2003, S. 237.

34 Diese Hoffnung stärkt sich bei Lukács durch die erkenntnistheoretisch vorteilhafte Lage, in der sich das Proletariat als revolutionäres Subjekt befinde und als Folge davon kollektiv einen Ausweg aus der Erstarrung finden wird.

sich die abstrakte Reproduktion des Kapitals in einigen von denjenigen Phänomenen manifestiert, die im Folgenden als rasender Stillstand charakterisiert werden können.[35]

Erst allerdings sei nochmals auf die Eigenschaften der leeren Zeit, das heißt ihre formende Kraft und ihre ökonomischen Grundlagen, verwiesen. Lukács baut in seiner Annäherung an den Gehalt kapitalistischer Temporalität auf der Argumentation von Marx aus dessen gegen Pierre-Joseph Proudhon gewandten Schrift *Das Elend der Philosophie* auf. Darin geht Marx auf die Wirkungen der leeren Zeit ein. Die Durchdringung der Gesellschaft durch die neue, entleerte Zeit, so Marx, setze voraus,

> »daß die Arbeiten durch die Unterordnung des Menschen unter die Maschine oder die äußerste Arbeitsteilung gleichgemacht sind, daß die Menschen gegenüber der Arbeit verschwinden, daß das Pendel der Uhr der genaue Messer für das Verhältnis der Leistungen zweier Arbeiter geworden, wie er es für die Schnelligkeit zweier Lokomotiven ist. So muß es nicht mehr heißen, daß eine Stunde eines Menschen gleichkommt der Stunde eines andern Menschen, sondern daß vielmehr ein Mensch während einer Stunde soviel wert ist wie ein anderer Mensch während einer Stunde. Die Zeit ist alles, der Mensch ist nichts mehr, er ist höchstens noch die Verkörperung der Zeit. Es handelt sich nicht mehr um die Qualität. Die Quantität allein entscheidet alles. Stunde gegen Stunde, Tag gegen Tag; aber diese Gleichmachung der Arbeit ist keineswegs das Werk von Herrn Proudhons ewiger Gerechtigkeit. Sie ist ganz einfach ein Ergebnis der modernen Industrie.«[36]

Als Vergleichswert wird die Zeit im Kapitalismus zu einer mit der Ökonomie untrennbar verflochtenen Kategorie.[37] Zeit wird zur »Ökonomie der Zeit«, worin sich »schließlich alle Ökonomie auf[löst]«,[38] wie Marx in den *Grundrissen* schreibt, weil sie immanenter Bestandteil der Wertproduktion ist.[39] Entsprechend prägend ist die Subsumtion

35 Freilich können in der kritischen Reflexion darüber auch Keime des Widerstands gesät werden.

36 Marx: Das Elend der Philosophie, 1972, S. 85.

37 Vgl. dazu auch Günther Scharf: »Zeit wurde zu einer Ressource, die unter Effizienzgesichtspunkten bewirtschaftet werden sollte.« (Scharf: Zeit und Kapitalismus, 1988, S. 147).

38 Marx, Karl: Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, in: Marx-Engels-Werke, Bd. 42, Berlin (DDR) 1983, S. 105.

39 Wie Arnold Hinz zu Recht betont, handelt es sich dabei um eine ökonomische Bedeutung der Zeit, die auch von den sozialistischen Revolutionen nicht überwunden werden konnte (vgl. Hinz: Psychologie der Zeit, 2000, S. 65). Folgt man Hinz und seinem Verweis auf Walter Benjamin, hängt dies eng mit einer Fetischisierung der Arbeit zusammen. Benjamin deutet im elften Punkt von *Über den Begriff der Geschichte* an, wie die Fortschrittseuphorie auch in der Arbeiterschaft mit einem Effizienzglauben verknüpft ist, der im Rahmen kapitalistischer Verhältnisse nur über die Ökonomie der Zeit gehen kann: »Es gibt nichts, was die deutsche Arbeiterschaft in dem Grade korrumpiert hat wie die Meinung, sie schwimme mit dem Strom. Die technische Entwicklung galt ihr als das Gefälle des Stromes, mit dem sie zu schwimmen meinte. Von da war es nur ein Schritt zu der Illusion, die Fabrikarbeit,

der Menschen unter die Zeit, handelt es sich dabei doch um den zentralen Vorgang der bürgerlichen Subjektkonstituierung. Dabei verläuft die ›zeitliche‹ Formung des modernen Subjekts entlang unterschiedlicher Institutionen. Eine besondere Rolle kommt (vor allem in der frühen Phase des Kapitalismus) der Arbeitswelt zu, später wird deren Erziehungsfunktion durch Bildungsinstitutionen verstärkt oder gar abgelöst. Als junger Lohnabhängiger wird das Individuum durch die Abstraktionsbewegung des Marktes ein erstes Mal in unterschiedliche Bestandteile aufgeteilt. Arbeitsleistung wird durch den Zeiger der Uhr mess- und vergleichbar. Als Ergebnis davon droht der von Lukács erwähnte Rationalisierungsprozess. Doch weniger um diesen denn um die ideologische Formung der der Zeit unterworfenen Menschen geht es Marx in der zitierten Stelle. So bedeutet die Verkörperung der Zeit nicht einfach, dass der Mensch auf dem Markt zur seelenlosen Ware geworden ist, sondern dass dieser Zustand ihn ideologisch zugleich neu füllt. In einer Fetischisierung der Zeitökonomie wird die über die Zeit messbare Leistung zu einer bedeutenden Identitätskomponente:[40] Zeit unterliegt einem Nutzungsimperativ, sie darf nicht verschwendet werden;[41] entsprechend hat sich der Mensch zu verhalten. Dadurch wird in dem von Marx angedeuteten Vergleich unterschiedlicher Produktivität pro Zeiteinheit eine tragische historische Eigenheit unserer Geschichte sichtbar. Bis heute wirkt der Wertmaßstab einer sich über die Zeit messbaren Produktivität nicht nur als ökonomische Größe, sondern auch als gesellschaftliches Bewertungskriterium des Menschen über den Menschen – ein Umstand, der sich im Beschleunigungsdrang ständig verstärkt.

Gerät der Mensch unter die Fittiche der leeren Zeit, wird er den gesellschaftlichen Erfordernissen angepasst. Synchronisation wird zu einem zentralen Vorgang des Kapitalismus.[42] Doch auch wenn der Kapitalismus expansiv alles in sich hineinzuziehen

die im Zuge des technischen Fortschritts gelegen sei, stelle eine politische Leistung dar.« (Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, 1977, S. 256).

40 Vgl. dazu nochmals Günther Scharf: »Seine ideologische Entsprechung fand dieses neue Zeitverständnis in der protestantischen Ethik und später dann in der die Wirtschaftswissenschaft und die Pädagogik bestimmende Diskussion um den Gewerbefleiss.« (Scharf: Zeit und Kapitalismus, 1988, S. 147).

41 Vgl. Schlote: Widersprüche sozialer Zeit, 1996, S. 63.

42 Auch literarisch wurde der Synchronisationsvorgang immer wieder betont. Für die Zwischenkriegszeit besonders drastisch zeigt sich die negative Seite einer zeitlichen Angleichung in Jewgeni Samjatins tayloristischer Dystopie *Wir* (1920): »Jeden Morgen stehen wir, Millionen, wie ein Mann zu ein und derselben Stunde, zu ein und derselben Minute auf. Zu ein und derselben Stunde beginnen wir, ein Millionenheer, unsere Arbeit, zur gleichen Stunde beenden wir sie. Und zu einem einzigen millionenhändigen Körper verschmolzen führen wir in der gleichen, durch die Gesetzestafel bestimmten Sekunde die Löffel zum Mund, zur gleichen Sekunde gehen wir spazieren, versammeln wir uns zu Taylor-Exerzitien in den Auditorien, legen uns schlafen.« (Samjatin, Jewgenij: Wir, Köln 2006, S. 15) Im Gegensatz dazu formulierte Johannes R. Becher 1927 die positive Seite der Angleichung an eine gesellschaftliche Zeit und deren Rhythmus als Möglichkeit des Schriftstellers, ästhetisch mit dem

versucht, entspricht nicht jede erfahrene Zeit der homogenisierten Zeit eines vereinheitlichten Kapitalismus. Als zentrale Gegentendenzen hiervon wirken Desynchronisation wie unterschiedliche historische Formationen und Substrukturen, die lokal wie global unterschiedliche Zeiterfahrungen in sich tragen (zum Beispiel, weil sie sich der Integration in den homogenisierten Kapitalismus verweigern[43] oder weil sie nicht mit der Produktivität des imperialen Zentrums mithalten können). Auch gibt es durchaus Rhythmen, die nicht einfach angepasst oder beschleunigt werden können. Beispielsweise widersetzen sich Schwangerschaften (nicht aber die folgende Erziehungsarbeit, das durchschnittliche Alter der Mutter bei der Geburt, der Abstand zwischen zwei Geburten etc.) zu einem gewissen Grade der abstrakten kapitalistischen Temporalität und ihrem Beschleunigungsdruck. Es braucht eine bestimmte Dauer, bis ein Kind lebensfähig geboren werden kann, wenn auch mit der zunehmenden Kommodifizierung des Körpers und den neuesten Reproduktionstechnologien ebenfalls eine Entwicklung beziehungsweise eine kapitalistische Landnahme stattfindet, die bisherige Grenzen infrage stellt. Zudem lebt der Kapitalismus von einer »Pluralität von Gesellschaftsformationen«,[44] lokale und globale Ungleichzeitigkeiten gehören zu seinen Eigenschaften, wenn auch die abstrakte Temporalität des Kapitals seit jeher zur globalen Expansion drängt. Von Marx werden solche Ungleichzeitigkeiten im globalen Ausmaße ansatzweise in seinen Betrachtungen zu Russland angedacht.[45] Vertieft wurde dieser Ansatz von Louis Althusser, der ein System regionaler Strukturen mit der Möglichkeit relativ autonomer Temporalitäten andenkt:

> »Wir müssen im Gegenteil jeder dieser Ebenen eine eigene Zeit zuordnen, welche relativ autonom ist, und daher selbst im Rahmen ihrer Abhängigkeit noch relativ unabhängig von den ›Zeiten‹ der anderen Ebenen. Wir müssen und können sagen: Für jede Produktionsweise gibt es eine eigentümliche Zeit und Geschichte der Entwicklung der Produktivkräfte, welche auf spezifische Weise aufgegliedert ist; eine eigentümliche Zeit und Geschichte der Produktionsverhältnisse, welche auf spezifische Weise aufgegliedert sind; eine eigentümliche Zeit und Geschichte des politischen Überbaus …; eine eigentümliche Zeit und Geschichte der Philosophie; eine eigentümliche Zeit und Geschichte der ästhetischen Produktion […] usf. Jede dieser eigentümlichen Geschichten wird von eigenen Rhythmen skandiert und kann nur unter der Bedingung erkannt werden, dass der Begriff dieser Spezifik ihrer histori-

Lauf der Dinge mitzuhalten: »Wolkenkratzer, Jazz, die Rhythmik der Maschinen: das ist unsere Zeit. Wir müssen Schritt halten.« (Becher: Tempo (1927), 1977, S. 612).

43 Es ist dies ein Widerstand, der mit zunehmender Integrationsleistung des Kapitalismus mehr und mehr an Bedeutung verliert.

44 Arndt, Andreas: Karl Marx. Versuch über den Zusammenhang seiner Theorie, Berlin 2012, S. 100.

45 Vgl. ebd., S. 99–102.

schen Zeitlichkeit und der ihrer Skandierungen (kontinuierliche Entwicklung, Revolutionen, Einschnitte usw.) bestimmt worden sind.«[46]

Freilich handelt es sich bei regionalen Rhythmen »keineswegs [um] unabhängige Bereiche des Ganzen«.[47] Auch deren Zeit oder Rhythmus steht in einem bestimmten »Typus der Abhängigkeit«[48] zum sozialen Ganzen.[49] Althussers These ist vor allem deswegen anzuführen, weil sie die Unterscheidung abstrakter und konkreter Zeit ergänzt, indem erstens auf eine zusätzliche Unterscheidung verschiedener Strukturen beziehungsweise Ebenen hingewiesen wird, in denen jeweils von Neuem die Frage nach der dominanten Zeitstruktur und ihrem Verhältnis zur Beschleunigung gestellt werden muss, und zweitens, weil darin die Frage nach der jeweiligen Rhythmisierung ins Zentrum gestellt wird. Die Verbindung dieser beiden Komponenten erlaubt im Folgenden die genauere Untersuchung, weshalb sich beispielsweise ein bestimmter Rhythmus beschleunigen kann – etwa in der Wirtschaft, wo er sich im Sinne der Zirkulationsbewegung rund um G-W-G' notwendig beschleunigen muss, will das System nicht in eine Krise geraten –, während er sich andernorts gleichzeitig verlangsamen kann – wie im Bereich der Kunst in Form einer Ästhetik der Entschleunigung.

2.1 Entqualifizierte Zeit als historische Tendenz

Lukács und Marx gehen davon aus, dass die rationalisierte Zerlegung des Menschen unter anderem Folge der entqualifizierten Zeit ist. Doch was bedeutet ›entqualifiziert‹ in diesem Zusammenhang? Im Vergleich zu präkapitalistischen Epochen ist die Uhrzeit entqualifiziert, weil sie nunmehr, wie John Holloway ausführt, abstrahiert von der konkreten menschlichen Tätigkeit funktioniert: »Während frühere Formen der Zeitmessung sich eher um das menschliche Tun drehten [...], trennt die Durchsetzung der Uhrzeit die Zeitmessung vollständig von der menschlichen Aktivität.«[50] Messbar ist die Zeit unabhängig von der Gesamtpersönlichkeit eines Individuums. Dies erleichtert die »Synchronisation von Teilelementen«[51] und ist mitunter Grundbedingung

46 Althusser u. a.: Das Kapital lesen, 2015, S. 300.

47 Ebd.

48 Ebd.

49 Ein Beispiel, bei dem der Eigenrhythmus mehr und mehr verloren geht, ist, wie Jonathan Crary unlängst aufzeigte, der Schlaf (vgl. Crary, Jonathan: 24/7. Late Capitalism and the Ends of Sleep, London 2013).

50 Holloway, John: Thompson und die Zersetzung der abstrakten Zeit, in: Holloway, John; Thompson, Edward P.: Blauer Montag: über Zeit und Arbeitsdisziplin, Hamburg 2007, S. 7.

51 Heinemeier, Siegfried: Zeitstrukturkrisen. Biographische Interviews mit Arbeitslosen, Wiesbaden 1991, S. 37.

des »bürgerlichen Leistungsprinzips«,[52] wie es sich in der Ökonomisierung der Zeit, der dadurch ermöglichten Dynamisierung von Arbeitsvorgängen sowie in grundsätzlicheren Rationalisierungsbestrebungen zeigt.

So sehr die entqualifizierte Zeit in der abstrakten Bewegung des Kapitals zu einer repetitiven Temporalität drängt, so sehr erscheint die leere Zeit in einer Kollektivvorstellung oder geschichtsphilosophisch als in die Zukunft reichender Zeitstrahl. Diese Auffassung ist in der Forschung auch nach der marxistischen Zeitphilosophie zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch aktuell. Heinz Brüggemann etwa, um ein Beispiel aus der neueren literaturtheoretischen Forschung zu nennen, erklärt die aus der kapitalistischen Ordnung folgende Entwicklung der Zeitlichkeit mit Bezug auf Henri Lefebvre unter dem Begriff der Entqualifizierung der Zeit (beziehungsweise ganz im Sinne Lukács' als »leere Zeit«).[53] Dabei folge die Geschichte der Zeitwahrnehmung idealtypisch der zunehmenden, sich globalisierenden Industrialisierung.[54] Während frühe technische Verbesserungen, zum Beispiel die Entwicklung der Mühle, zuerst einmal am bisherigen (Natur-)Zyklus festhalten, entqualifiziert die als Ergebnis des neuen Arbeitsprozesses aufkommende und sich durchsetzende Uhrzeit die allgemeine Zeitvorstellung. Nicht mehr die Natur gibt den gesellschaftlichen Rhythmus vor, sondern ein für alle geltendes, externalisiertes, mechanisches Instrument zur Messung der Zeit. Die Uhrzeit, von subjektivierten Tätigkeiten und Aufgaben entbunden, gilt für alle Menschen gleichermaßen, was wortwörtlich bedeutet, dass sie entqualifiziert wurde. Um die neue Phase der Zeitlichkeit zu internalisieren, sind, wie E. P. Thompson in seiner historischen Studie zur »temporalen Neudisponierung«[55] aufgezeigt hat, über mehrere Generationen hinweg unterschiedliche disziplinierende Formen der Zeitdisziplin und

52 Beck, Klaus: Medien und die soziale Konstruktion von Zeit. Über die Vermittlung von gesellschaftlicher Zeitordnung und sozialem Zeitbewußtsein, Wiesbaden 1994, S. 138.

53 Vgl. Brüggemann, Heinz: Modernität im Widerstreit. Zwischen Pluralismus und Homogenität: Eine Theorie-, Kultur- und Literaturgeschichte (18.-20. Jahrhundert), Würzburg 2015, S. 53 ff. Brüggemann geht dabei nicht nur auf die Zeitlichkeit ein, sondern auch auf die Beschleunigung als prägendes Moment der Warengesellschaft. So schreibt dieser mit Bezug auf die literarischen Projekte der Romantik: »So unterliegt das Projekt dem Gesetz der Beschleunigung, das sich in der bürgerlichen Ordnung, unterm Diktat von Warenproduktion und gesellschaftlicher Arbeit, fortwährender Selbstproduktion des Ganzen auf erweiterter Stufenleiter, als ein unverfügbarer dynamisierter Mechanismus in einer homogenisierten Zeit darstellt.« (Ebd., S. 58.)

54 Historisch betrachtet steigt, so führt dies etwa E. P. Thompson aus, die Bedeutung der Zeit kontinuierlich im Übergang zur Industrialisierung und der dabei notwendigen Synchronisation von Arbeitsprozessen: »Die Bedeutung der Zeit nimmt in dem Maße zu, in dem der Arbeitsprozess synchronisiert werden muss. Solange sich die Produktion in Heimarbeit und kleinen Werkstätten ohne weitgehende Arbeitsteilung vollzog, blieb auch das notwendige Ausmaß an Synchronisation gering, die Orientierung an den Aufgaben weiterhin vorherrschend.« (Holloway: Thompson und die Zersetzung der abstrakten Zeit, 2007, S. 36).

55 So beschreibt Rosa treffend Thompsons Untersuchung (Rosa: Beschleunigung, 2005, S. 37).

Synchronisierung notwendig.[56] Es ist dies ein Prozess, bei dem die Entqualifizierung durch einen zusätzlichen »Verlust individueller Zeitverfügung«[57] beschleunigt wird.[58] Die daraus abgeleitete Entfremdungserfahrung hat Gunther Mai treffend zusammengefasst: »Soziokulturell definierte Zeitnormen prägten die Arbeit und das Leben in zunehmendem Maße, die habituelle Unterordnung unter eine Zeitrhythmik entsubjektiviert die Chancen zur Eigendisposition von Zeit.«[59] Mit dem sich in diesem Prozess entwickelnden und stetig umkämpften »Normalarbeitstag«[60] etabliert sich gleichzeitig der andere zentrale Lebensbereich des modernen Menschen: die Freizeit.[61] Zu Recht ist man geneigt, diese als historische Errungenschaft des Kampfes um eine Verringerung der Arbeitszeit zu lesen; es sei jedoch am Rande erwähnt, dass einige Forschungsbeiträge im Gegensatz dazu die Perspektive des Kapitals betonen und darauf hinweisen, wie zunehmende Freizeit ebenso aufgrund einer notwendigen Gewinnung neuer Konsumzeit entstand.[62] Vergleichbar mit einem höheren Lohn, der es ermöglicht, neue Konsumgüter zu erwerben, braucht es zunehmend Zeit, die neue Produktpalette überhaupt konsumieren zu können. Etwas einfacher ausgedrückt heißt dies, dass das Kapital zwar gewillt ist, den Arbeitstag zu verlängern, allerdings ist es ebenso auf Freizeit und seine Konsumwelt angewiesen.

Andere ForscherInnen knüpften die historische Veränderung der Zeit weniger eng

56 Vgl. Holloway: Thompson und die Zersetzung der abstrakten Zeit, 2007.

57 Dohrn-van Rossum: Die Geschichte der Stunde, 1995, S. 266. Dohrn macht darauf aufmerksam, dass es auch hier unterschiedliche historische Verortungen gibt. So sieht beispielsweise Jacques Le Goff die Uhren in den Städten des Spätmittelalters als »ferne Vorboten des Taylorismus« (Jacques Le Goff: Au Moyen Age. Temps de l'Eglise et temps du marchand. Zitiert nach Dohrn-van-Rossum: Die Geschichte der Stunde, 1995, S. 267).

58 Thompsons Analyse der Zeitdisziplin ist, wie Rainer Zoll zu Recht betont, zugleich ein Votum dafür, dass der Kapitalismus nicht ohne die Praxis der Subjekte funktioniert, »die die neue Zeit sich nicht nur aneignen, sondern sie auch durch ihre Praxis produzieren« (Zoll: Zeitordnung und Gesellschaftsform, 1988, S. 83). Axel Schlote formuliert dies ähnlich, wenn er das Verhältnis von Zeitbewusstsein und Gesellschaft untersucht: »[S]oziales Zeitbewusstsein und sozialökonomische Weise der Produktion und Reproduktion bilden vielmehr eine untrennbare Einheit. Ihr Verhältnis ist reziprok. Ökonomische Mechanismen bilden sich im Zeitbewusstsein ab. Umgekehrt wirken gesellschaftlich herrschende Zeitnormen – als Katalysator oder Hemmnis – auf die Ökonomie zurück.« (Schlote: Widersprüche sozialer Zeit, 1996, S. 62).

59 Mai, Gunther: Die Ökonomie der Zeit. Unternehmerische Rationalisierungsstrategien und industrielle Arbeitsbeziehungen, in: Geschichte und Gesellschaft 23 (2), 1997, S. 311.

60 Marx: Das Kapital, Bd. I, 1968, S. 279–320.

61 Freilich unterliegt auch Freiheit je nach Lohn und Besitz eine ganz unterschiedliche Zeiterfahrung. Die Bestimmung einzelner Faktoren kapitalistischer Zeitlichkeit soll auch nicht bedeuten, dass sich die Zeit des Kapitalismus (oder die Zeit dessen regionaler Strukturen) und die persönlich empfundene Zeit immer entsprechen müssen, doch die subjektive Zeit kann in den meisten Fällen nicht isoliert von ihren Bedingungen gedacht werden.

62 Vgl. Hinz: Psychologie der Zeit, 2000, S. 66 f.; Schlote: Widersprüche sozialer Zeit, 1996, S. 70 ff.

an Begriffe des Kapitalismus. Am bekanntesten ist wohl der Geschichtstheoretiker und Chronohistoriker Reinhart Koselleck, gemäß dessen Theorie historischer Zeiten im 18. Jahrhundert eine Verzeitlichung einsetzte, in der Geschichte eine zeitliche Dimension erhält und Zeit nunmehr linear gedacht werde.[63] Für die vorliegende Untersuchung ist daran vor allem Kosellecks Betonung der historischen Schwankungen und Gegentendenzen bei der Entwicklung des in die Zukunft offenen Zeitstrahls methodisch interessant. Die Geschichte kennt irreversible Ereignisse, wie sie zugleich auf Wiederholungsstrukturen basiert.[64] Dafür liefert Koselleck ein einfaches Beispiel: ohne repetitive Vorgänge keine Fahrpläne, ohne Fahrpläne kein Zugverkehr und ohne Zugverkehr keine weltgeschichtliche Veränderung. In diesem Sinne ergänzen sich Wiederholungen und irreversibler Vorgang.

Koselleck interessiert sich vor allem für kulturelle Deutungsmuster. Darin vermag die Verzeitlichung beispielsweise ideologische Argumente für progressive Veränderungen zu liefern. So kann der Marxismus als realisierte Politik nur dann nach einer revolutionären Veränderung streben, wenn die Zukunft nicht einfach eine Wiederho-

63 Vgl. Koselleck, Reinhart: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, Frankfurt a. M. 1989; zur Kritik an Koselleck vgl. Fulda, Daniel: Rex ex historia. Komödienzeit und verzeitlichte Zeit in »Minna von Barnhelm«, in: Stockhorst, Stefanie (Hg.): Zeitkonzepte: zur Pluralisierung des Zeitdiskurses im langen 18. Jahrhundert, Wolfenbüttel 2006, S. 181 ff. Auch Koselleck geht auf die Beschleunigung als Merkmal der Moderne ein: »Um meine These zugespitzt zu formulieren, so handelt es sich in diesen Jahrhunderten um eine Verzeitlichung der Geschichte, an deren Ende jene eigentümliche Art der Beschleunigung steht, die unsere Moderne kennzeichnet.« (Koselleck: Vergangene Zukunft, 1989, S. 19) Vgl. zur historischen Entwicklung auch die Ausführungen von Gerhard Dohrn-van Rossum, der die Geschichte der ›modernen Stunde‹ und die erste Verbreitung neuer Uhren im 14. und 15. Jahrhundert ansetzt, jedoch darauf hinweist, dass mindestens bis zum Ende des 16. Jahrhunderts vom alltäglichen Gebrauch von Minuten noch keine Rede sein kann und dass auch das Alltagsbewusstsein in Sachen Zeitlichkeit nicht einfach parallel zur wissenschaftlichen Entwicklung gedacht werden kann (vgl. Dohrn-van Rossum: Die Geschichte der Stunde, 1995). Damit relativiert Dohrn-van Rossum Thesen wie beispielsweise diejenige von Daniel Boorstin, der davon ausgeht, »als die Uhren schließlich allgemeine Verbreitung erlangten, dachten sich die Menschen die Zeit nicht mehr als kontinuierlichen Fluss, sondern als die Akkumulation diskreter, abgemessener Augenblicke. Der Alltag sollte nicht mehr von den fließenden und dehnbaren Zyklen des Sonnenlichts beherrscht werden. Die mechanisierte Zeit floss nicht mehr. Das Tick-Tack der Hemmung der Uhr sollte zur Stimme der Zeit werden.« (Boorstin, Daniel J.: Die Entdecker: Das Abenteuer des Menschen, sich und die Welt zu erkennen, Basel 1985, S. 44.) Boorstins Worte mögen zwar zutreffen, benötigten aber abseits ihrer theoretischen Reflexion in Fragen der Bewusstseinsgeschichte eine genauere historische Kontextualisierung. Dies trifft freilich auch auf die von mir hier dargestellten Ausführungen von Georg Lukács usw. zu, die für die chronohistorische Erforschung allesamt an der Frage zu messen wären, inwieweit sich die Leitthesen historisch datieren lassen und ob beziehungsweise inwiefern ein historisches Bewusstsein messbar ist (zur Problematik von Gegentendenzen und der Gleichzeitigkeit von zyklischen und linearen Zeitkonzepten vgl. Rosa: Beschleunigung, 2005, S. 27).

64 Vgl. Koselleck, Reinhart: Zeitschichten, in: Koselleck, Reinhart: Zeitschichten. Studien zur Historik, Frankfurt a. M. 2003, S. 19–26.

lung des Gegenwärtigen darstellt. Doch das Deutungsmuster kann auch in sein regressives Gegenteil verkehrt werden. Beispielsweise können aus Angst vor der Entqualifizierung der Zeit kulturelle Rückgriffe auf alte Rhythmen entstehen, etwa indem man religiöse Rituale wiedererweckt.[65] In diesem Falle suggeriert die Wiederholung Sicherheit gegenüber der rasanten und linearen Geschichte und der irreversiblen Veränderung. Lineare Zeit und unterschiedliche kulturelle Deutungsmuster stehen bei Koselleck in einem ähnlichen Verhältnis wie die abstrakte zur konkreten Zeit. Objektive Zeit und subjektives Zeitempfinden müssen nicht zusammenfallen, sie können voneinander abweichen[66] oder sich widersprechen, sie stehen allerdings in einem zu deutenden historischen Verhältnis zueinander. Das heißt erneut nicht, dass die Geschichte als Determinante zu verstehen ist. Gerade kulturelle Artefakte zeugen immer wieder davon, wie sie selbst eine Zeitlichkeit produzieren, die einer hegemonialen oder vorgegebenen Zeitlichkeit widerspricht, sich ihr entgegensetzt oder alte Zeitmodelle in die neue Welt integriert.[67]

Die lineare Zeitlichkeit kennt eine weitere Gegentendenz. Anders als beim Ritual, das über Wiederholung Sicherheit schaffen will, kann eine Fetischisierung der fortschreitenden Zeit zur unendlichen Bestätigung des Status quo verkommen. Mit Helga Nowotnys Monografie *Eigenzeit* gesprochen, hat die Messbarkeit der Zeit den Übergang einer mythischen zu einer wissenschaftlichen Zeitbeschreibung zur Folge. Idealtypisch formuliert wird die Zeitangabe ›es war einmal‹ durch die Möglichkeit zur exakten Wiedergabe mit Zahleneinheiten abgelöst.[68] Die Gegenseite hiervon bildet, wie dies nicht zuletzt seit Max Horkheimers und Theodor W. Adornos Thesen aus der *Dialektik der Aufklärung* bekannt ist, der umgekehrte Weg zurück in den Mythos. So führt die neue Wissenschaftlichkeit rund um die Messbarkeit der Zahlen in ihrer Verdinglichung zu einer Verherrlichung und einer vermeintlichen Naturalisierung der neuen Zahlenwelt, das heißt zu einer Vergöttlichung der Zeit. Dies kann, als Widerspruchsphänomen dazu, zu kulturellen Erstarrungsmomenten führen, da die lineare Zeit den

65 Wie der Blick auf die esoterische Chronobiologie und Forderungen nach einem Einklang von subjektiver Zeit und Naturrhythmen zeigen, finden solche Rückgriffe auch heute statt (vgl. dazu die Kritik von Hinz: Psychologie der Zeit, 2000, S. 19). Ein damit durchaus vergleichbares Phänomen sind Versuche der Entschleunigung in der Literatur, die als »Elegien über die gute alte Zeit vor der Hektik« (Kern: The Culture of Time and Space, 1880–1918, 1983, S. 130) eine Bewältigungsstrategie im Umgang mit der beschleunigten Zeit liefern und dabei ebenfalls die Vergangenheit aufgreifen.

66 Gerade um die Jahrhundertwende entstehen bedeutende Forschungsbeiträge, die das abweichende Zeitverhalten von geisteskranken Personen untersuchen (vgl. Kern: The Culture of Time and Space, 1880–1918, 1983, S. 20).

67 Wie das Forschungsprojekt »Ästhetische Eigenzeiten« in den letzten Jahren in mehreren Publikationen aufgezeigt hat, sind die Erscheinungsbilder der Zeit stets vielfältig und lassen sich in der Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeit nicht auf einen Modus reduzieren.

68 Nowotny: Eigenzeit, 1993, S. 19.

Menschen durch die Abstraktionsbewegung nicht nur vergleichbar, sondern auch austauschbar macht. Dieses Problem taucht exemplarisch im Bereich des Sports auf, wo die messbare, leere Zeit einerseits Rekorde, Bestleistungen und dadurch wahrgenommene Formen der Individualität hervorbringt.[69] Andererseits aber formen dort die temporalen Zahlenwerte und der Stellenwert der Vergleichbarkeit die Menschen immer mehr zu einer homogenen Masse, bestehend aus austauschbaren, entindividualisierten und einzig durch Zahlenspiele definierten Einzelelementen. Der Sportler auf der Rennbahn ist kein Individuum mehr, sondern ein rennender Zahlenwert, er erlebt »Individualität, erzeugt am laufenden Band«,[70] wie Egon Erwin Kisch in einem Zwischentitel seiner amerikanischen Reisebilder schreibt.

Nicht zuletzt infolge solcher kulturpessimistischer Lektüren erscheint die Welt der leeren Zeit als undurchdringbar. Doch das ist sie nicht, denn die Widerspruchslage generiert immer auch Möglichkeiten zur Formierung in der Praxis oder zur ideologiekritischen Erkenntnis. Und zwar auch dort, wo man sie auf den ersten Blick nicht vermuten würde: Dies zeigt sich beispielsweise in der sportkritischen Feuilleton-Berichterstattung der Zwischenkriegszeit, die die Widersprüche zum Ausgangspunkt ihrer Angriffe nutzt.[71] Freilich kann sich ein kritisches Moment nicht immer durchsetzen. Scheitert die kritische Erkenntnis, fördert das sportliche Ereignis stets von neuem Desillusionierungsprozesse und Entfremdungsmomente. Wie zu erwarten treten solche Prozesse nicht nur auf der Rennbahn oder im Sport auf, sondern auch an zahlreichen anderen gesellschaftlichen Orten und Ereignissen. An dieser Stelle reicht aber die aus dem Beispiel des Sports zu verallgemeinernde Beobachtung, dass die kapitalistische Zeitlichkeit in ihrer strukturellen Anordnung unterschiedliche, in ihrer Ambivalenz erfahrbare Widersprüche hervorbringt, die als solche erkannt, benannt und kritisiert werden können.

69 Werner Sombart verallgemeinert dies 1913 zu einem Spezifikum seiner historischen Epoche: »Aller Größenwahn und aller Schnelligkeitswahn unserer Zeit findet seinen Ausdruck in diesem Begriff des Rekords. Und ich halte es nicht für unwahrscheinlich, dass ein Geschichtsschreiber, der die Gegenwart, in der wir heute leben, in ein paar hundert Jahren schildern soll, diesen Abschnitt seiner Darstellung überschreibt: ›Das Zeitalter des Rekords‹.« (Sombart, Werner: Der Bourgeois. Zur Geistesgeschichte des modernen Wirtschaftsmenschen, München 1913, S. 224 f.)

70 Kisch, Egon Erwin: Paradies Amerika, Berlin 1948, S. 126.

71 Vgl. Müller, Hanns-Marcus: Bizepsaristokraten. Sport als Thema der essayistischen Literatur zwischen 1880 und 1930, Bielefeld 2004.

2.2 Leere Zeit und Rationalisierung in der Zwischenkriegszeit

»Vor mir steht ein Gesicht auf, ein kaltes Gesicht, ein diktierendes Gesicht, ein Diktator-Gesicht: Das Kommando-Gesicht von Gott Handel, Gott Commerce, Gott Business. […] Seine, des wirklichen Diktators Sorge, ist die Schaltung der merkantilen Bewegung. Technik: Ihm ein Mittel, die Bewegung zu steigern. Er arbeitet rastlos an der Steigerung des Tempos und des Verkehrs, nicht an der Besserung der Passagiere und der Arbeitsläufer.«
(Hermann Kesser: Potsdamer Platz)[72]

»Das war es: die Neuzeitige [sic] Betriebsführung war ein System. Keine Angelegenheit von Fall zu Fall und nach gegebenen Anlässen, sondern etwas Drohendes, voll fremdartiger Willkür, das allgegenwärtig und unentrinnbar zu werden versprach. Die Zeit schickte sich eben sichtbar an, exakt zu werden, das will sagen erbarmungslos.«
(Rudolf Brunngraber: Karl und das 20. Jahrhundert)[73]

»Mach Kasse! Mensch! Die Großstadt schreit:
Keine Zeit! Keine Zeit! Keine Zeit!«
(Walter Mehring)[74]

Sind die angedeuteten theoretischen Ausführungen und historischen Tendenzen von Relevanz, sollten sie mehr als nur zeitphilosophische beziehungsweise materialistische Allgemeinplätze darstellen. Davon zeugt bereits der kurze Blick auf eine kleine Auswahl der zahlreichen literarischen Zeugnisse aus der Weimarer Republik, die Zeit, Business, Tempo, Rationalisierung und Beschleunigung als miteinander verbundene Variablen unter den Fittichen der Ökonomie betrachteten. In diesen Verflechtungen beziehungsweise im literarischen Kampf gegen ein rationalisiertes zeitökonomisches Denken, in dem der Mensch zurückbleibt, finden sich zugleich erste Hinweise auf die mit der leeren Zeit und der Rationalisierung in Verbindung stehenden sozialen Konflikte, die prägend für die Weimarer Republik, aber auch für andere Regionen der Zwischenkriegszeit waren. Wie ›erbarmungslos‹ die Rationalisierer die Beschleunigung der ›merkantilen Bewegung‹ forcierten, zeigt sich einleitend im plakativen Beispiel des bereits erwähnten Normalarbeitstags.

72 Kesser, Hermann: Potsdamer Platz (1929). Zitiert nach Bienert: Die eingebildete Metropole, 1992, S. 64.

73 Brunngraber, Rudolf: Karl und das zwanzigste Jahrhundert, Göttingen 1999, S. 12.

74 Mehring, Walter: Heimar Berlin, in: Mehring, Walter: Das Ketzerbrevier, München 1921, S. 28.

Die Weimarer Republik wurde entlang der Auseinandersetzung um den Achtstundentag und der Frage um die angemessene Skandierung des Arbeitstags gegründet. Bei diesem seit Jahrzehnten schwelenden Konflikt um eine Grundforderung progressiver Kräfte – acht Stunden arbeiten, acht Stunden schlafen und acht Stunden Freizeit – ging es letztlich um nichts anderes als um die gesellschaftliche Auseinandersetzung, inwiefern die Errungenschaften der Produktivkraftentwicklung in eine Erleichterung des Lebensalltags transformiert werden konnten.[75] Der Kampf um einen verbesserten Normalarbeitstag war angesichts neuer Kräfteverhältnisse zu Beginn von Erfolg gekrönt. Infolge der ArbeiterInnen- und Soldatenaufstände wurde 1918 der Achtstundentag beziehungsweise die daraus resultierende 48-Stunden-Woche eingeführt – ein maßgeblicher Erfolg, wenn man bedenkt, dass die durchschnittliche Arbeitszeit 1913 noch bei 56 Stunden lag.[76] Aufgrund der Verringerung gewerkschaftlicher Macht wurde dieser Erlass jedoch im Laufe der Jahre stetig ausgehöhlt, und die Arbeitszeiten wurden wieder erhöht.[77] Die deutschen Unternehmen und deren Verbände drängten bald nach der Gründung der Republik auf eine Lockerung der Gesetze zur Arbeitszeit, unter anderem, da die neuen Möglichkeiten der Betriebsführung zur Intensivierung der Arbeitszeit drängten.[78] 1923 wurden in einer neuen Arbeitszeitverordnung auch offiziell wieder Ausnahmen erlaubt, die insbesondere in der Industrie zum Zehnstundentag führten. Schon vor diesem Regierungsbeschluss erließ die Schwerindustrie des Ruhrgebiets eine Arbeitszeitverlängerung, um unter dem Argument der schlechten Wirtschaftslage zusätzlichen politischen Druck für eine geforderte Liberalisierung der vorgeschriebenen Arbeitszeit auszuüben.[79] Dadurch stieg die durch-

75 Es wäre freilich falsch, diesen Konflikt erst in der Zwischenkriegszeit ansetzen zu wollen. Schon in Thomas Morus' *Utopia* aus dem Jahre 1516 wird diese Frage nach Möglichkeiten zur Verringerung der Arbeitszeit andiskutiert: »Die hauptsächlichste und beinahe einzige Beschäftigung der Syphogranten ist, dafür zu sorgen und vor zusehen, daß nicht Jemand dem Müßiggange nachhänge, sondern Jeder seinem Handwerke emsig obliege, doch braucht er deswegen nicht von Morgens früh bis spät in die Nacht beständig wie das Vieh bis zur Ermattung zu arbeiten, was doch fast allenthalben sonst das harte Arbeitsloos der Dienstbarkeit und des Handwerkerstands ist, ausgenommen bei den Utopiern, die, obwohl sie den Tag mit Hinzurechnung der Nacht in vierundzwanzig gleiche Stunden theilen, doch nur sechs für die Arbeit bestimmen.« (Morus, Thomas: Utopia, München 1896, S. 77.)

76 Spoerer, Mark; Streb, Jochen: Neue deutsche Wirtschaftsgeschichte des 20. Jahrhunderts, München 2013, S. 35.

77 Die zu Beginn infolge des Achtstundentags, aber auch infolge der Arbeitslosigkeit gesteigerte Freizeit kann gleichzeitig als Katalysator der neuen Konsumgesellschaft verstanden werden. Die Menschen hatten zwar infolge der Krisenjahre weniger Geld, aber mehr Zeit, was beispielsweise die Etablierung von Tanzlokalen (mit freien oder geringen Eintritten) vorantrieb und damit in der Folge eine kulturelle Konsumerwartung mitgenerierte (vgl. Torp, Claudius: Konsum und Politik in der Weimarer Republik, Göttingen 2011, S. 79).

78 Vgl. Winkler, Heinrich August: Weimar 1918–1933. Die Geschichte der ersten deutschen Demokratie, München 1993, S. 248.

79 Vgl. Auth, Diana: Wandel im Schneckentempo. Arbeitszeitpolitik und Geschlechtergleichheit im deutschen Wohlfahrtsstaat, Wiesbaden 2013, S. 96.

schnittliche reale Wochenarbeitszeit bis 1924 wieder auf etwa 50,4 Stunden an, wobei sie in den 1930er-Jahren, vor allem in der Industrie, infolge der wirtschaftlichen Krise erneut leicht sank.[80] Während von oben Verlängerungen eingefordert wurden, ließ man auch unten nicht locker. So sei gemäß Ursula Büttners Rechnung beispielsweise 1924 ein Großteil der Streiks in der Weimarer Republik zur Abwehr von Arbeitszeitverlängerungen geführt worden.[81] Stärker als dieser doch sehr allgemeine Befund auf der Makroebene des Normalarbeitstags zeigen im Folgenden die Forderungen Henry Fords und eine Auswahl an konkreten Rationalisierungsbestrebungen in der Weimarer Republik, wie sich die genannten theoretischen Prämissen im Alltag konkretisierten.

2.2.1 Henry Ford: Mein Leben und Werk

Für einen Blick auf die Veränderungen der Unternehmensordnung und -philosophie als Indiz für die konkreten, das heißt sowohl ideologischen wie auch arbeitsweltlichen Auswirkungen der theoretischen Bestimmungen kapitalistischer Zeitlichkeit lohnt sich die Auseinandersetzung mit Henry Fords 1922 erschienener und 1923 ins Deutsche übersetzter Biografie *Mein Leben und Werk*.[82] Grundlegend für Fords Lebensprojekt der rationalisierten Arbeitsintensivierung sind unter anderem die Möglichkeit zur Messung des Arbeitstempos und die zeitliche Aufteilung einzelner Arbeitsschritte.[83] Ford betont beispielsweise, wie bedeutsam es sei, dass der Arbeiter zu Beginn einer Handlung den genau für ihn bemessenen Takt einhält:

80 Vgl. Schneider, Michael: Der Kampf um die Arbeitszeitverkürzung von der Industrialisierung bis zur Gegenwart, in: Gewerkschaftliche Monatshefte 35 (2), 1984, S. 84; Spoerer; Streb: Neue deutsche Wirtschaftsgeschichte des 20. Jahrhunderts, 2013, S. 35 f. Es handelt sich dabei um eine auch heute noch anzutreffende Erscheinung bei der Entwicklung der zu leistenden Arbeitszeit. Auf der einen Seite steigt in den 1930er-Jahren die Arbeitslosigkeit an, gleichzeitig jedoch sinkt die zu leistende Arbeitszeit nur minimal. Statt also die reichlich vorhandene Arbeitskraft auf die nunmehr knapp verfügbare Arbeitszeit gleichmäßig zu verteilen und somit eine generelle Entlastung sowohl der Arbeitstätigen als auch der Arbeitslosen zu vollziehen, teilt sich die Masse in die mehr werdenden Arbeitslosen und die gleichzeitig noch härter arbeitenden Arbeiter auf.

81 Vgl. Büttner, Ursula: Weimar. Die überforderte Republik, Stuttgart 2008, S. 232.

82 Ford konnte damit auch einen großen Einfluss in Deutschland erzielen: »Bereits 1924 war die 22. Auflage im Handel, insgesamt wurden etwa 200 000 Bände verkauft.« (Klautke, Egbert: Unbegrenzte Möglichkeiten. ›Amerikanisierung‹ in Deutschland und Frankreich (1900–1933), Stuttgart 2003, S. 191.) Als bedeutsamer Katalysator dieser Verbreitung diente unter anderem ein Fords Arbeitsweise euphorisch bejahendes Sachbuch des Kölner Professors Julius Hirsch, der zwischenzeitlich als Staatssekretär im Reichswirtschaftsministerium arbeitete (vgl. Hirsch, Julius: Das amerikanische Wirtschaftswunder, Berlin 1926).

83 »Das Zeittempo der Arbeit mußte zuerst sorgfältig ermittelt werden.« (Ford: Mein Leben und Werk, 1923, S. 95)

> »Die erste Bedingung ist, dass kein Arbeiter in seiner Arbeit überstürzt werden darf – jede erforderliche Sekunde wird ihm zugestanden, keine einzige darüber hinaus. Nachdem der überraschende Erfolg der Chassismontage uns veranlasst hatte, unser ganzes Produktionsverfahren umzuorganisieren und in der ganzen Montageabteilung die mechanisch betriebenen Arbeitsbahnen einzuführen, haben wir für jede einzelne Montagearbeit das angemessene Arbeitstempo herausgefunden.«[84]

Die Ausführungen Fords gehören zu den wohl treffendsten Ergänzungen aus der Praxis[85] für die Bemerkungen Georg Lukács' über die leere Zeit als Voraussetzung von Rationalisierungsprozessen.[86] Erstens bekräftigt Ford, wie sich Arbeitsprozesse in exakte Zeiteinheiten einteilen und die atomisierten Arbeitsschritte vergleichen lassen. Die Vergleichbarkeit führt zu einer Anpassung des individuellen Arbeitsrhythmus an denjenigen der Fabrik. Notwendig hierfür sind neue technische Möglichkeiten zur Messung von Arbeitsschritten.[87] Zweitens betonen Fords Ausführungen das entstehende Entfremdungsmoment bei der zunehmenden Arbeitsaufteilung.[88] So soll die Eigenleistung des Arbeiters, der keine Sekunde zu viel zugestanden bekommt, auf ein Minimum

84 Ebd., S. 95 f.

85 Das heißt allerdings nicht, dass Fords Vorstellungen in der Realität widerspruchsfrei und reibungslos umgesetzt werden konnten, jedoch zeugen seine Ausführungen durchaus von den historischen Tendenzen und Entwicklungen und den zumindest von Unternehmerseite unternommenen Bestrebungen. Den Charakter von Fords Autobiografie hat der deutsche Wirtschaftswissenschaftler Wilhelm Vershofen 1927 treffend zusammengefasst: »Wer das Werk Fords [...] nicht gelesen hat, oder es nicht zu lesen vermag, der kann sich einen zureichenden Ersatz verschaffen, wenn er eine der typischen Reklamen Fords liest, wie sie in amerikanischen Zeitschriften zu erscheinen pflegen.« (Vershofen, Wilhelm: Die Grenzen der Rationalisierung. Gesammelte Aufsätze und Vorträge, Nürnberg 1927, S. 1.) Tatsächlich ist Fords Autobiografie – entgegen mancher Rezeption im deutschsprachigen Raum, so die Kritik Vershofens – weder eine ausführliche wirtschaftswissenschaftliche oder biografische Aufarbeitung, sondern vor allem eins: Werbung in eigener Sache.

86 Zudem zeigt sich anhand Ford auch, was Virilios einleitend paraphrasierte Bemerkung bedeutet, dass die Geschwindigkeit als Verhältnis auftritt: »In Fords Sozialplan für die amerikanische Wirtschaft kündigte sich bereits das entstehende Zusammenwirken zwischen Produktionstechniken, hergestelltem Produkt und Produzenten an – alle geeint in einer und durch eine unteilbare Geschwindigkeit.« (Virilio: Ästhetik des Verschwindens, 1986, S. 98).

87 Das heißt etwa die Stoppuhr, die nicht nur im Sport und in der Fabrik Anwendung findet, sondern auch im Privathaushalt. Damit löst diese die Stechuhr als Zeichen der disziplinarischen Zeitdisziplin ab und wird spätestens seit Frederick Taylor zum Symbol der auf Effizienz getrimmten Synchronisierung der menschlichen Handlung an das Tempo der Maschine (vgl. Borscheid: Das Tempo-Virus, 2004, S. 261). Allerdings wird sich gleich zeigen, dass die Stoppuhr eine andere Funktion einnimmt und weniger disziplinierend wirkt.

88 Trotz der mehrfachen Kritik an der wissenschaftlichen Verwendung zeigt sich darin, dass ›Entfremdung‹ durchaus einen wertvollen Begriff zur Analyse der Gesellschaft darstellen kann (vgl. Lefebvre, Henri: Introduction to Modernity (Reprint Edition), New York 2012, S. 170 f.)

reduziert werden.[89] »Das Nettoresultat aus der Befolgung dieser Grundregeln«, so schreibt Ford selbst, »ist eine Verminderung der Ansprüche an die Denktätigkeit des Arbeitenden und eine Reduzierung menschlicher Bewegungen auf das Mindestmaß.«[90] Gerade deswegen wird der Rationalisierer in der Zwischenkriegszeit zunehmend zum Feindbild der organischen linken Intellektuellen und der Arbeiterschaft. Kurt Huhn etwa schreibt in seiner Reportage über den mit »Stoppuhr und Rechenschieber« ausgerüsteten Kalkulator, den »Mann, der die Zeit beherrscht«, wie er diesem am liebsten mit dem Hammer den Schädel einschlagen möchte.[91]

Das anfänglich herausgearbeitete »angemessene Arbeitstempo« ist für Ford erst der Beginn des neuen Produktionsprozesses. Einmal gemessen soll dieses daraus folgend durch subjektive und objektive Anpassungen stetig beschleunigt werden:[92]

> »Später wurde seine Arbeit in neunundzwanzig verschiedene Einzelleistungen zerlegt und die Zeit für die Zusammenstellung dadurch auf 13 Minuten, 10 Sekunden herabgedrückt. Im Jahre 1914 brachten wir die Bahn 20 Zentimeter höher an, dadurch wurde die Zeit auf sieben Minuten vermindert. Weitere Versuche über das Tempo der zu leistenden Arbeit setzte die Verrichtungszeit auf fünf Minuten herab. Kurz ausgedrückt ist das Ergebnis folgendes: mit Hilfe wissenschaftlicher Experimente ist ein Arbeiter heute imstande, das Vierfache von dem zu leisten, was er vor noch verhältnismäßig sehr wenigen Jahren zu leisten vermochte. Die früher gleichfalls von nur einem Arbeiter verrichtete Zusammensetzung des Motors zerfällt heute in achtundvierzig

89 Die Ankündigung hierfür findet sich schon etliche Jahre zuvor im *Kommunistischen Manifest*: »Die Arbeit der Proletarier hat durch die Ausdehnung der Maschine und die Teilung der Arbeit allen selbständigen Charakter und damit allen Reiz für den Arbeiter verloren. Er wird ein bloßes Zubehör der Maschine, von dem nur der einfachste, eintönigste, am leichtesten erlernbare Handgriff verlangt wird.« (Marx, Karl; Engels, Friedrich: Manifest der Kommunistischen Partei, in: Marx-Engels-Werke, Bd. 4, Berlin (DDR) 1972, S. 468 f.)

90 Ford ging dabei sogar so weit, die Rationalisierung von Krankenanstalten voranzutreiben: »Wir haben mit Bettlägrigen Versuche angestellt – mit Patienten, die aufrecht sitzen durften. Wir breiteten schwarze Wachstuchdecken über das Bettzeug und ließen die Leute Schrauben auf kleine Bolzen befestigen, eine Arbeit, die mit der Hand verrichtet werden muß und an der sonst fünfzehn bis zwanzig Mann in der Magnetabteilung beschäftigt sind. Die Insassen des Krankenhauses waren dazu genauso gut imstande wie die Leute in der Fabrik und verdienten auf diese Weise ihren regelmäßigen Lohn. Ja, ihre Produktion war, soviel ich weiß, 20 % höher als die gewöhnliche Fabrikproduktion. Keiner wurde natürlich zu der Arbeit gezwungen, aber alle waren arbeitswillig. Die Arbeit half ihnen die Zeit zu vertreiben. Schlaf und Appetit waren besser als zuvor, und die Erholung machte raschere Fortschritte.« (Ford: Mein Leben und Werk, 1923, S. 127 f.).

91 Huhn, Kurt: Der Kalkulator, in: Kürbisch, Friedrich (Hg.): Dieses Land schläft einen unruhigen Schlaf. Sozialreportagen 1918–45, Berlin 1981, S. 111–114.

92 Es handelt sich um ein Prinzip, das vor allem in Bernhard Kellermanns Roman *Der Tunnel* eine bedeutende Rolle spielt.

> Einzelarbeitsgänge – und die betreffenden Arbeiter leisten das Dreifache von dem, was früher geleistet wurde. Bald versuchten wir dasselbe auch bei dem Chassis.«[93]

Bei dieser Entwicklung handelt es sich um einen Beschleunigungsvorgang, der einerseits durch technische Innovationen, andererseits durch die entqualifizierte Zeit ermöglicht wird. So stützt sich Ford auf eine Neuanordnung des Arbeitstakts und bedient sich hierzu der Methode einer verstärkten Sequenzierung der Arbeitsschritte auf zwar mehr, aber insgesamt trotzdem schneller durchzuführende Teilprozesse. Rationalisierung bedeutet hier eine Molekularisierung, deren einzelne Bestandteile verbessert werden, was zu einer Intensivierung des Gesamtprozesses führen soll. Hierbei internalisieren die neuen Arbeitsprozesse die kapitalistische Zeitlichkeit, sodass die paradoxe Wendung entsteht, dass mit der Verwissenschaftlichung der Produktionsordnung und ihrem immanenten chronopolitischen Zeitmanagement die prägende Erscheinung der Zeitdisziplin zu verschwinden droht: die Stechuhr. Nicht mehr diese kontrolliert die Einhaltung der Arbeit, sondern die Arbeitsschritte am Fließband geben als »sozialer Lernprozess«,[94] so Jürgen Bönig, nunmehr vor, mit welchem Tempo und in welchem Takt gearbeitet werden soll – »Ford braucht weder das Sprechen noch das Austreten zu rationalisieren.[95] Das alles besorgt das Laufband«,[96] heißt es idealisierend dazu in

93 Ford: Mein Leben und Werk, 1923, S. 94.

94 Bönig, Jürgen: Die Einführung von Fließbandarbeit in Deutschland bis 1933. Zur Geschichte einer Sozialinnovation, Münster 1993, S. 172.

95 Wie eng das Symbol der Stoppuhr mit Fragen der Effizienz verknüpft ist, zeigt die vielsagende Parole von Ford über Zeitverschwendung: »Zeitverschwendung unterscheidet sich von Materialverschwendung nur dadurch, dass diese Verschwendung unwiederbringlich ist.« (Ford, Henry: Das große Heute, das größere Morgen, Leipzig 1926, S. 143.) Bezüglich seines Disziplinierungsmodus ließe sich der Fordismus als eine Phase des Übergangs von einer Disziplinargesellschaft hin zu einer Kontrollgesellschaft definieren. Im Gegensatz zu anderen Frühformen der neuen industriellen Produktion und insbesondere im Gegensatz zum historischen Taylorismus, der die erforderliche Zeitdisziplin am Fließband durch eine personalintensive Kontrolle vollziehen ließ, intensiviert der Fordismus die Kontrollformen durch selbstregulierende Mechanismen und kann so auf eine physische Ausdehnung der bisherigen Kontrollinstitutionen verzichten. Doch es findet nicht einfach eine Ablösung statt. Vielmehr gesellen sich zu den Mechanismen des Disziplinarstaates – beispielsweise Formen der externalisierten Überwachung durch Aufsichtspersonen, die Disziplinierung durch den Überwacher oder die Normung durch äußere Vorgaben – etliche Methoden der Kontrollgesellschaft – beispielsweise durch zunehmende internalisierte Selbstüberwachung, kybernetische, sich selbst verbessernde Feedbackschleifen ohne primäre Überwachungsperson oder durch eine gegenseitige Überwachung. Als zeitgenössisch immer wieder angesprochenes und in der vorliegenden Arbeit noch ausführlich zu thematisierendes Thema der Selbstkontrolle ließe sich beispielsweise der sich ausbreitende subjektivierte Drang nach sportlicher Ertüchtigung als eine durch den Karrierewunsch gesteuerte Form der körperlichen Selbsterhaltung verstehen.

96 Grünberg, Karl: Ford Motor Company, in: Kürbisch, Friedrich (Hg.): Dieses Land schläft einen unruhigen Schlaf. Sozialreportagen 1918–45, Berlin 1981, S. 75.

einer Reportage von Karl Grünberg von 1926 zur ersten Ford-Fabrik in Deutschland. Nicht zufällig spielen in der Suche nach den besten Angleichungsmöglichkeiten an das Fließbandtempo wissenschaftliche Studien zum Rhythmus eine gewisse Rolle, wie dies Bönig ebenfalls schon dargelegt hat.[97] Beispielsweise erforschte die mit Ewald Sachsenberg besetzte Professur für Betriebswissenschaft an der Hochschule Dresden in den 1920er-Jahren in Zusammenarbeit mit der Schule für Rhythmus, Musik und Körperbildung die Entwicklung optimaler Arbeitsrhythmen und die Möglichkeit zur Ausblendung störender Gegenrhythmen. 1925 erwähnte Sachsenberg auf der Tagung der Arbeitsgemeinschaft Deutscher Betriebsingenieure, einem bedeutenden Akteur in Sachen Rationalisierung, dass

> »wahrscheinlich ein rhythmischer Unterricht unsere Arbeiter in den Fabriken, der mit einer gewissen Regelmäßigkeit erteilt würde, diese befähigen würde, gegenrhythmische Einwirkungen innerlich polyphon zu verarbeiten und sie anstatt arbeitsstörend arbeitsschützend zu empfinden [...]. Allerdings scheint mir bereits das Bestreben von Ford, seinen Arbeitern Tanzunterricht nach genormten Schritten und Melodien zu geben, in derselben Richtung zu liegen, wenn auch wahrscheinlich die Beseitigung gegenrhythmischer Wirkung hier nicht bewußt beabsichtigt ist.«[98]

Woher Sachsenberg die Information nahm, dass Ford seinen ArbeiterInnen Tanzkurse auferlegte, ist unklar, allzu weit hergeholt scheinen seine Gedanken darüber, wie der Mensch optimal mit einem möglichst hohen Tempo synchronisiert werden könnte, jedoch nicht. Auch Siegfried Kracauer berichtet davon, wie junge Frauen »zu den Klängen eines Grammophons zu Schnellschreiberinnen ausgebildet«[99] wurden.

2.2.2 Rationalisierung in der Weimarer Republik

Die Ford'schen Tendenzen zum (zeit-)rationalisierten Denken blieben nicht auf die Schriften Fords und den amerikanischen Kontinent beschränkt, sondern dehnten sich als Erweiterung der in den Kriegsjahren geleisteten »Rationalisierung und Standardisierung«[100] im Verlauf der Zwischenkriegszeit (real wie auch als propagierte soziale

97 Vgl. Bönig: Die Einführung von Fließbandarbeit, 1993, S. 166–175.

98 Zitiert nach ebd., S. 172.

99 Kracauer, Siegfried: Die Angestellten, Frankfurt a. M. 2013[13], S. 46.

100 Böckler, Stefan: Kapitalismus und Moderne. Zur Theorie fordistischer Modernisierung, Opladen 1991, S. 211. Der Krieg diente dabei nicht nur aufgrund der notwendigen Steigerung der Rüstungsproduktion als Katalysator der neuen Wirtschaftsordnung – exemplarisch lässt sich dies beispielsweise anhand Walther Rathenaus Leitung der Kriegsrohstoffabteilung, die sich für die Rationalisierung der Kriegsindustrie einsetzte, oder anhand von Wichard von Moellendorff nachvollziehen, der mit sei-

Norm beziehungsweise Ideologie) auf Europa aus.[101] Die Weimarer Republik erlebte vor allem ab Mitte der 1920er-Jahre eine intensivierte Rationalisierungswelle.[102] Opel beispielsweise begann 1923 mit einer teilweisen Umstellung auf Fließbandfertigung.[103] In der chemischen Produktion oder im Bergbau wurden manuelle Arbeitsschritte zunehmend durch Werkzeugmaschinen ersetzt.[104] Wenngleich die Anzahl an Betrieben, die bis 1926 den umfassenden Einsatz von Fließbändern zuließen, auf gut ein Dutzend beschränkt blieb[105] und nach einer erneuten Hochphase 1929/30 die wirtschaftliche Depression und ihre Absatzprobleme zu einer weiteren Stagnation führten,[106] intensivierten sich Rationalisierungsbestrebungen in unterschiedlichen Formen kontinuierlich, etwa im Sinne von zusätzlichen Normungen und Standardisierungen, Produktivitätssteigerungen durch effektivere Arbeitszeitnutzung, Zeitstudien zur Effizienzsteigerung,

nem Konzept der »Deutschen Gemeinwirtschaft« eine durch Taylor beeinflusste Kriegswirtschaftsordnung durchzusetzen versuchte. Auch militärisch wurden tayloristische Verfahren angewandt, beispielsweise bei den psychologischen Eignungstests. Zugleich wurden gegen Ende des Kriegs auch etliche Vereinigungen für die Festlegung industrieller Normen eingeführt (vgl. Klautke: Unbegrenzte Möglichkeiten, 2003, S. 184).

101 Wenn auch Fords eigene Expansionsstrategie nach Deutschland zu Beginn infolge der wirtschaftlichen Lage der 1930er-Jahre und der geringen Akzeptanz seiner Produkte wenig Erfolg versprach (vgl. Reiling, Johannes: Eine transatlantische Irrfahrt. Zur deutschen Geschichte der Unternehmungen Henry Fords von 1924 bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs, in: Wala, Michael; Doerries, Reinhard R. (Hg.): Gesellschaft und Diplomatie im transatlantischen Kontext, Stuttgart 1999, S. 149–164). Als Ideologe hingegen war er nach 1922 allerdings durchaus wichtig. Seine Autobiografie wurde, genauso wie die Schriften Taylors zur wissenschaftlichen Betriebsführung, in Deutschland rege gelesen. Zum Einblick in Rationalisierungsdebatten in anderen europäischen Ländern vgl. Mai: Die Ökonomie der Zeit, 1997.

102 Vgl. Bönig: Die Einführung von Fließbandarbeit, 1993, S. 136–140.

103 Die Einführung fordistischer Arbeitsmethoden beziehungsweise von Fließbandfertigung beschränkte sich in der Autoindustrie allerdings nicht nur bei Opel für längere Zeit meist auf »einzelne Komponenten wie den Motor und das Getriebe«, unter anderem auch, weil der heterogene Markt eine größere »Modellpalette« erwartete (König, Wolfgang: Massenproduktion und Konsumgesellschaft. Ein historischer und systematischer Abriss, in: Haupt, Heinz-Gerhard; Torp, Claudius (Hg.): Die Konsumgesellschaft in Deutschland 1890–1990. Ein Handbuch, Frankfurt a. M. 2009, S. 57).

104 Vgl. Peukert, Detlev: Die Weimarer Republik. Krisenjahre der klassischen Moderne, Frankfurt a. M. 1987, S. 118. Peukert beruft sich etwa auf das einleuchtende Beispiel aus dem Bergbau im Ruhrgebiet, wo der Förderanteil des pressluftbetriebenen Abbaus 1913 noch bedeutungslos war und 1929 schon bei 87,37 Prozent lag (vgl. ebd., S. 120).

105 Vgl. Bönig: Die Einführung von Fließbandarbeit, 1993, S. 136.

106 Der zwischenzeitliche Niedergang, die stillstehenden Bänder und dadurch auch eine zwischenzeitliche ideologische Abkehr von der Rationalisierung verhinderten nicht deren langfristige soziale Durchsetzung und deren effektiven wirtschaftlichen Nutzen zur Produktivitätssteigerung, was sich exemplarisch in der Rüstungsindustrie nach 1933 zeigt, die sich die Fließbandarbeit wiederum wesentlich zunutze macht (vgl. ebd., S. 205).

Verbesserung der betriebsinternen Transportwesen oder anderweitige technische Ansätze zur Beschleunigung des Kapitalumlaufs.

Ein Teil dieser betrieblichen Veränderungen hängt mit dem 1924 in Kraft getretenen Dawes-Plan zusammen, der dank Unterstützung der »Dollarsonne«[107] für eine zwischenzeitliche politische wie wirtschaftliche Stabilisierung sorgte.[108] Im Rahmen des damit verbundenen konjunkturellen Umschwungs wurden nicht nur neue Kredite in ausländische Devisen ermöglicht, sondern quasi als Zugabe von getätigten Investitionen auch vermehrt fordistische Geschäftspraktiken übernommen.[109] Im Sinne einer »Verwissenschaftlichung der Produktion«[110] finden sich in der Weimarer Republik zudem in der betriebswirtschaftlichen Organisationstheorie zahlreiche Ansätze, die unter den erwähnten Rationalisierungstendenzen verstanden werden können, wenn auch diese zu Beginn der 1920er-Jahre zeitlich verzögert vermehrt auf tayloristische Prinzipien rekurrieren.[111] Bekanntes Beispiel für Fragen der Zeit ist etwa die *Methodenlehre des Arbeitsstudiums* des Verbands für Arbeitsstudien, dessen Kürzel REFA für den Reichsausschuss für Arbeitszeitermittlung steht.[112] Das erklärte Ziel der REFA beziehungsweise ihrer 1921 vom Verein Deutscher Ingenieure gegründeten Vorgängerorganisation Ausschuss für wirtschaftliche Fertigung, die 1924 in die REFA überging, lag darin, »Arbeitszeit zu sparen, die Ermüdung der Arbeiter zu verringern, Konstruktionsfehler festzustellen, Kalkulationselemente zu finden«.[113] Um dies zu erreichen, führte die REFA umfassende Studien durch mit dem Ziel, Arbeitsabläufe besser rationalisieren zu können. 1928 erschien das erste REFA-Buch mit den Grundlagen der Arbeitszeitermittlung und den neuesten Kalkulationsmethoden. Die Akzeptanz für solche Zeitstudien nahm in der Zwischenkriegszeit beständig zu.[114] Hinzu kommt ab den 1930er-Jah-

107 Rosenberg, Arthur: Geschichte der Weimarer Republik, Frankfurt a. M. 1961, S. 170.

108 Der Dawes-Plan beinhaltete einen Finanzierungsplan für Deutschland, der die Reparationszahlungen von der Wirtschaftsleistung abhängig machte. Für dessen Durchführung wurden die Reichsbahn und die Reichsbank unter internationale Kontrolle gestellt. Durch die gleichzeitig von den US-Gläubigern zur Verfügung gestellten Privatkredite konnte zwar ein Wirtschaftswachstum erzielt werden, jedoch stieg damit auch die Abhängigkeit vom amerikanischen Geld, was Deutschland insbesondere in den neuen Wirtschaftskrisen von 1929 zu spüren bekam.

109 Vgl. Markham, Sara: Workers, Women, and Afro-Americans. Images of the United States in German Travel Literature, from 1923 to 1933, New York 1986, S. 31–34.

110 Böckler: Kapitalismus und Moderne, 1991, S. 213.

111 Neben den im Folgenden erwähnten Beispielen vgl. auch Goebel, Otto: Taylorismus in der Verwaltung. Möglichkeiten der Wirkungsgradsteigerung der Organisations- und Verwaltungstätigkeit in Staat und Wirtschaft, Hannover 1925. Goebel unterschrieb 1933 das Bekenntnis der Professoren an den deutschen Universitäten und Hochschulen zu Adolf Hitler und dem nationalsozialistischen Staat.

112 Vgl. Schulte-Zurhausen, Manfred: Organisation, München 2014, S. 11.

113 Methodenlehre des Arbeitsstudiums, zitiert nach ebd.

114 Vgl. Borscheid: Das Tempo-Virus, 2004, S. 268.

ren das verstärkte Interesse für die betriebswirtschaftliche Organisationslehre oder die Rationalisierung der Bürowelt.[115]

Als »Entfeudalisierung des Daseins im Kapitalismus«,[116] das heißt durch »Einbeziehung aller Bereiche der Gesellschaft in die industrielle Rationalisierung«,[117] wurde die Rationalisierung auch im Privathaushalt vorangetrieben.[118] Sichtbar wird dies etwa in den zahlreichen Propagandaschriften. 1921 wurde beispielsweise Christine Fredericks *Household Engineering* von Irene Witte ins Deutsche übersetzt und rasch verbreitet.[119] Darin zu lesen gab es zahlreiche Tipps »für ein vereinfachtes Haushalten« und Maßnahmen für die rationelle Haushaltsführung, wie sie in Amerika zuvor schon Verbreitung fanden. Im Zentrum von Fredericks Werk stehen Fragen wie etwa, ob man in schlecht organisierten Küchen nicht zu viel Zeit verliere und wie sich dies verhindern ließe. Vergleichbare Berichte und Propagierungen amerikanischer Normen in anderen Lebensbereichen erschienen zeitnah auch von Charlotte Lütkens, Verfasserin von *Staat und Gesellschaft in Amerika*, und der Sozialdemokratin Toni Sender.[120] Weitere Beispiele, die von der Übertragung der Rationalisierung ins Private zeugen, gibt es zur Genüge. Carola Sachse hat beispielsweise in einer ausführlichen Studie aufgezeigt, wie

115 Was sich beispielsweise in den betriebswirtschaftlichen Studien von Fritz Nordsieck niederschlägt. Vgl. Nordsieck, Fritz: Die schaubildliche Erfassung und Untersuchung der Betriebsorganisation, Stuttgart 1932y Nordsieck, Fritz: Grundlagen der Organisationslehre, Stuttgart 1934; zur Bürowelt vgl. Borscheid: Das Tempo-Virus, 2004, S. 277. Eng verbunden sind solche Studien stets mit dem Faktor Zeit. Verallgemeinert repräsentiert die wissenschaftliche Betriebsführung in ihrer Organisierungsfunktion deswegen, so Jonathan Martineau, die »Antwort zum spezifischen Problem, wie entfremdete [leere] Zeit am besten zu kontrollieren und organisieren« ist (Martineau: Time, capitalism and alienation, 2015, S. 135).

116 Lethen, Helmut: Neue Sachlichkeit 1924–1932. Studien zur Literatur des »Weißen Sozialismus«, Stuttgart 1975, S. 24.

117 Ebd.

118 Vgl. dazu auch die *Amerikanischen Reisebilder* von Ernst Toller, der die neuen Lebensformen mehrmals beschreibt: »Ich habe einige Male bei Arbeitern gewohnt. Sie besaßen Einzelhäuser, die man in Deutschland zweifellos kleine Villen nennen würde, gut eingerichtete Schlaf- und Wohnzimmer, Küche mit elektrischem Eisschrank und Bad. Die Möbel uniform, aber nach deutschen Begriffen ›bürgerlich‹.« (Toller, Ernst: Amerikanische Reisebilder, in: Toller, Ernst: Werke, Bd. 4.1, Göttingen 2015, S. 8.) Allerdings wendet Toller wenige Sätze später selbst ein, dass es weiterhin eine Masse von Arbeitern gibt, die unterhalb dieses Zustands leben. Toller betont zudem das Element der Spaltung zwischen Arbeitern und Angestellten, die in Fords Betrieben intensiv und willentlich vorangetrieben wird.

119 Witte, Irene: Die rationelle Haushaltführung. Betriebswissenschaftliche Studien, Berlin 1921; Witte veröffentlichte später auch eigene Schriften zum Thema. Vgl. Witte, Irene: Heim und Technik in Amerika, Berlin 1928; zur Rationalisierung im Haushalt vgl. Klautke: Unbegrenzte Möglichkeiten, 2003, S. 191.

120 Schüler, Anja: Frauenbewegung und soziale Reform. Jane Addams und Alice Salomon im transatlantischen Dialog, 1889–1933, Stuttgart 2004, S. 322.

Siemens in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Politik der sozialen Rationalisierung betrieb und damit Einfluss auf den Alltag seiner Angestellten und auf die Vorstellung der modernen Familie nahm.[121] Die Nervenheilanstalten für diejenigen, die sich dem Druck oder der Reizüberflutung der Rationalisierung nicht widersetzen können, mögen ein anderer Beleg für die Wirkung der Rationalisierung und die ihr immanente Beschleunigungsleistung sein.[122]

Trotz all dieser Entwicklungen ist zu betonen, dass sich Rationalisierung stets zwischen Imagination und Realität bewegte. Beispielsweise prägten unabhängig von der tatsächlich stattfindenden Rationalisierung Propagandaschriften wie diejenige von Christine Fredericks die öffentliche Wahrnehmung der Rationalisierung (zu dieser Propaganda gehört auch der an dieser Stelle unkritisch verwendete und wohlklingende Begriff der Fließbandarbeit).[123] Entsprechend formierten sich (gerade literarische) Abwehrhaltungen nicht nur gegen reale Rationalisierungsprogramme, sondern ebenso gegen kollektive Phantasmen davon. Auch unterscheiden sich bis heute die unter großem Tamtam inszenierten, extravaganten, aber gescheiterten Versuche der Rationalisierung, wie beispielsweise die Räume der heimischen Reproduktionsarbeit mit Fotoapparaten zu vermessen, um deren Produktivität zu steigern, von den tatsächlich für eine große Masse vollzogenen Veränderungen, wie etwa der massenhaften Integration neuer Haushaltsgeräte.[124] Dass ein Großteil der Veränderungen im Bereich der Reproduktionsarbeit die Versprechen zudem nicht halten konnte, dass also die Erneuerungen auf den gesamten Tag bezogen keine Erleichterung mit sich brachten und die zu leistende Reproduktionsarbeit nicht senken konnten, da entweder die Doppelbelastung stieg oder aber sich gleichzeitig die Reproduktionsaufgaben vermehrten, ist bekannt, sei allerdings der Vollständigkeit halber nochmals erwähnt.[125]

121 Vgl. Sachse, Carola: Siemens, der Nationalsozialismus und die moderne Familie. Eine Untersuchung zur sozialen Rationalisierung in Deutschland im 20. Jahrhundert, Hamburg 1990.

122 Vgl. Borscheid: Das Tempo-Virus, 2004, S. 259.

123 Vgl. Bönig: Die Einführung von Fließbandarbeit, 1993, S. 136.

124 In den USA finden sich Programme zur Zeitoptimierung mittels Fotos schon seit der Jahrhundertwende (vgl. Kern: The Culture of Time and Space, 1880–1918, 1983, S. 116).

125 Vgl. Peukert: Die Weimarer Republik, 1987, S. 105. Es ist dies eine Erkenntnis, die, wie Hartmut Rosa mit einem Verweis auf John Robinsons und Geoffrey Godbeys Zeitstudien bemerkt, auch spätere Generationen betrifft (vgl. Rosa: Beschleunigung, 2005, S. 121). So kommen Robinson und Godbey in ihren Untersuchungen zu den 1960er- und 70er-Jahren zu dem Schluss, dass der Zeitverbrauch für Tätigkeiten relativ stabil bleibt (Zeitgewinn und Zeitverlust halten sich die Waage) und sich immun gegen technische Neuerungen verhält (vgl. John P. Robinson; Godbey, Geoffrey: Time for Life: The Surprising Ways Americans Use Their Time, University Park 1999).

2.3 Zur Verwendung des Begriffs ›Fordismus‹

Solche vielfältigen historischen Beispiele stehen in einem noch nicht näher beleuchteten Verhältnis zueinander. Als angemessener Begriff, um die gegliederte Totalität der unterschiedlichen Elemente und deren Verhältnisse beschreiben zu können, sei der Ausdruck ›Fordismus‹ vorgeschlagen. Regulationstheoretisch umfasst dieser einerseits ein spezifisches Akkumulationsregime, das heißt eine bestimmte ökonomische Ordnung der Produktionssphäre, und andererseits einen Regulationsmodus zur Stabilisierung der sozialen Verhältnisse, also eine bestimmte soziale Ordnung der unterschiedlichen Lebenssphären. ›Regulieren‹ bedeutet diesbezüglich, wie es in einer regulationstheoretischen Untersuchung zu Frankreich treffend zusammengefasst wird, eine »Kombination von Formen der Anpassung von Erwartungen und widersprüchlichen Verhaltensweisen individueller Akteure an die kollektiven Prinzipien des Akkumulationsregimes«.[126] Die beiden Ebenen der Regulation und der Akkumulation kombiniert ergeben eine über einen Zeitraum hinweg stabile Epoche eines hegemonialen Zustands, der auch für die deutsche Zwischenkriegszeit als Fordismus bezeichnet werden kann. Damit ist dieser breiter angelegt, als nur auf die von Ford entwickelten und in dessen Fabriken angewandten Arbeitsmethoden abzuzielen. Fordismus in diesem Sinne verstanden betrifft nicht nur denjenigen industriellen Teilbereich, der bewusst die aus den Ford-Fabriken stammenden Arbeitstechniken implementiert hat. Auch steht er als Regulationsregime in schwächerer Abgrenzung zum anderweitig verwendeten Begriff des Taylorismus, da er im Verhältnis zu diesem keine umfassende Ausbeutungsinnovation beinhaltet.[127]

Doch was ist Fordismus? In Anlehnung an Adelheid von Saldern und Rüdiger Hachtmann geht es im Fordismus um die Modernisierung der innerbetrieblichen Produktionsprozesse und Arbeitsabläufe.[128] Dies geht mit einer neuen Personalpolitik einher, die insbesondere die arbeitsplatzorientierte Zurichtung des Menschen betreibt. Eine solche Politik wird innerbetrieblich wie überbetrieblich und staatlich durch verschiedene neue Institutionen und Normbildungsprozesse durchgesetzt. Die Rationalisierungskonzepte betreffen folglich die gesamte Gesellschaft, das heißt ebenso außer-

126 »[…] la cominaison des formes d'ajustements des anticipations et des comportements contradictories des agents individuels aux principes collectifs qui houvernent les modes de produire et les modes de vivre.« (Courlet, Claude; Pecqueur, Bernard: Les systèmes industriels localisés en France: un nouveau modèle de développement, in: Lipietz, Alain; Benko, Georges B. (Hg.): Les régions qui gagnent: districts et réseaux: les nouveaux paradigmes de la géographie économique, Paris 1992, S. 83.)

127 Wo die Unterscheidung dennoch eine Rolle spielt, beispielsweise in Bernhard Kellermanns *Der Tunnel*, wird auf die Unterschiede eingegangen werden.

128 Vgl. im Folgenden Saldern, Adelheid von; Hachtmann, Rüdiger: Das fordistische Jahrhundert. Eine Einleitung, in: Zeithistorische Forschungen / Studies in Contemporary History 6 (2), 2009, S. 174–185.

betriebliche wie betriebliche Orte. Wenngleich es im Folgenden nicht darum gehen kann, in die ökonomische Debatte und die damit verbundene Frage nach der genauen sozialen Funktionsweise des Fordismus einzusteigen, sollen einige der grundlegenden Mechanismen und Widersprüche der fordistischen Zwischenkriegszeit angedeutet werden. Dieser Versuch, kategoriale Ordnungsmuster einzuführen, soll dabei helfen, das Verhältnis zwischen den erwähnten historischen Beispielen und den theoretischen Überlegungen zu deuten und den Ausführungen (insofern sie historische Ereignisse markieren) eine historische Signifikanz für das fordistische Regulationsregime zuweisen zu können.

Der Fordismus als System etabliert sich, so Jan Rehman mit Bezug auf den Regulationstheoretiker Joachim Hirsch, als Antwort auf die kapitalistische Krisentendenz, indem es eine Verbindung von Fließbandarbeit, Massenproduktion und Typisierung von Produkten bei gleichzeitiger Steigerung der Löhne und Integration der beiden dominanten sozialen Kräfte[129] und der sich ebenfalls intensivierenden Konsumgesellschaft implementiert.[130] Als bekanntes Epochenmerkmal führt dies

129 Was Jens Bünnig, Georg Fobbe und Uwe Höfkes einst als »Epoche der befriedeten Klassengesellschaft« betitelten (Bünnig, Jens; Fobbe, Georg; Höfkes, Uwe: Zur aktuellen Neustrukturierung des Kapital- und Klassenverhältnisses. Der Betrieb als Formationsbasis sozialökonomischen Strukturwandels, in: Jahrbuch des Instituts für marxistische Studien 7, 1984, S. 287 ff.), lässt sich weniger polemisch anhand der erstmals gegenseitigen Anerkennung der beiden Tarifparteien nach dem Stinnes-Legien-Abkommen von 1918 historisch nachvollziehen (vgl. Peukert: Die Weimarer Republik, 1987, S. 112 ff.). Dieses ging einher mit einer sich verstärkenden Akzeptanz tayloristischer Produktionsordnungen innerhalb gewerkschaftlicher Kreise (vgl. Klautke: Unbegrenzte Möglichkeiten, 2003, S. 187) und später an manchen Stellen mit tatsächlich höheren Löhnen (Karl Grünberg beschreibt beispielsweise, wie die erste Fordfabrik in Deutschland derart hohe Löhne zahlte, dass Sabotagen und Diebstahl aus Angst um den guten Job nicht mehr vorkamen; vgl. Grünberg: Ford Motor Company, 1981). Als Argument zugunsten des Fordismus wurde die angebliche Aufhebung der Klassengegensätze – explizit auch in Ablehnung der drohenden bolschewistischen Revolution und des Taylorismus – auch vonseiten der Wirtschaft verwendet. Der deutsche Nationalökonom und Anhänger Fords Friedrich von Gottl-Ottlilienfeld beispielsweise plädierte für den Fordismus, da dieser einen »weißen Sozialismus« ermögliche, der das »Wetteifern im Dienen« über die Stelle des »über Leichen gehenden Wettbewerbs« stelle (zitiert nach Klautke: Unbegrenzte Möglichkeiten, 2003, S. 198). Auch der deutsche Ingenieur Theodor Lüdecke sah im Fordismus einen harmonisierenden Versuch, die Macht des »beweglichen Finanzkapitals« zu brechen (Lüddecke, Theodor: Das amerikanische Wirtschaftstempo als Bedrohung Europas, Leipzig 1925, S. 61).

130 Neben der Verbindung von Taylorismus und Fließband kennzeichnet die neue Formation vor allem die Kombination von höheren Löhnen und preiswerten Massenprodukten, die als Paradigma eines neuen, auf Autos und Elektrogeräte basierenden Konsummodells gilt. Dem entspricht die Herausbildung eines neuen Integrationsmodells, das die Arbeits- und Lohnverhältnisse in geregelten und begrenzten Konflikten zwischen Unternehmerverbänden und Gewerkschaften aushandeln lässt und den »›passiven Einbau‹ der Arbeiterklasse in den Staat« (Hirsch 1990, 102) bewerkstelligt. (Rehmann, Jan: Max Weber: Modernisierung als passive Revolution. Kontextstu-

zu einer zunehmenden Entfremdungserfahrung der an den Fließbändern durch monotone Arbeit entstehenden »Fordleichen«.[131] Freilich können sowohl der Fordismus wie auch die Lebenswelt der Weimarer Republik nicht als eine lineare, aus dem Fabrikwesen abgeleitete Erzählung verstanden werden. Unterschiedliche Determinanten und diskontinuierliche Wechselwirkungen prägten die historische Entwicklung.[132] Doch dabei unterschied sich das System in der Summe der genannten Eigenschaften nicht nur quantitativ von seinen historischen Vorgängern, sondern ebenso qualitativ. Im Sinne einer »Ausbeutungsinnovation«[133] diente beispielsweise die Fließbandarbeit nicht nur der Steigerung der Produktivität, sondern unterwarf gleichzeitig auch die ArbeiterInnen unter die Funktionsweise der Maschine beziehungsweise der fließenden Arbeitsabläufe. In diesem vielschichtigen Prozess konstituierte sich dasjenige neue Subjekt, das für eine solche Unterwerfung vorhanden sein muss. »Als Produktionsregime markiert der Fordismus einen fundamentalen

dien zu Politik, Philosophie und Religion im Übergang zum Fordismus, Hamburg 2013², S. 40.) Die Dialektik von gleichzeitiger Integration wie Ausbeutungsinnovation wird von Rüdiger Hachtmann treffend beschrieben: »Darüber hinaus, im weitesten Sinne, meint Fordismus ein Gesellschaftsmodell, in dem einerseits die Entfremdung des (fordistischen) Arbeiters von seiner Arbeit auf die Spitze getrieben wird (Reduktion der Tätigkeit auf ganz wenige, höchst stumpfsinnige Bewegungen), andererseits – zwecks Komposition dieser Entfremdung – eine gleichfalls weitgehend standardisierte Freizeit- und Konsumkultur angeboten wird.« (Hachtmann, Rüdiger: Nazi-Deutschland, der Blick auf die USA und die ›Amerikanisierung‹ der industriellen Produktionsstrukturen im ›Dritten Reich‹, in: Lüdtke, Alf; Marssolek, Inge; Saldern, Adelheid von (Hg.): Amerikanisierung. Traum und Alptraum im Deutschland des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1996, S. 41.)

131 Grünberg: Ford Motor Company, 1981, S. 76.

132 So reicht das System Fordismus auch weit über dessen Namensgeber hinaus. So konnte Ford auf historische Vorbilder für die neuen Produktionsstätten zurückschauen; wie bekannt ist beispielsweise auf die Transportbahnen der Chicagoer Schlachthöfe, die schon vor der Jahrhundertwende mit der Anfertigung von Fließbändern zur Massenabfertigung der Fleischproduktion begannen. Dennoch galt Ford im Diskurs der Weimarer Republik als eigentlicher Erfinder der neuen Fließbandfertigung (vgl. Klautke: Unbegrenzte Möglichkeiten, 2003, S. 193). Dass die Schlachthöfe auch später noch als Prototyp fordistischer Ordnung fungierten, bemerkt Ernst Toller in seinen *Amerikanischen Reisebildern*, als er in den 1920er-Jahren die Chicagoer Schlachthöfe besucht und dort zu dem Schluss kommt: »Nein, zur Sentimentalität ist hier kein Grund. Sachlich geht es zu. Das Ideal der Sachlichkeit wird hier erreicht.« (Toller: Amerikanische Reisebilder, 2015, S. 17) Für Deutschland ließe sich mit Bönig gesprochen von einer Entwicklung in Phasen sprechen. Im Ersten Weltkrieg folgen die flächendeckende Normung und die Hegemonie von Massenprodukten, die zugleich den ideologischen Boden für die kommende Entwicklung bereiten. In den Jahren 1924–1926 und 1929/30 folgen dann weitere Rationalisierungswellen, die unter anderem eine teilweise Implementierung von Fließbandarbeit herbeiführen, in denen es zu einer rasanten Verbreitung von fordistischen Schriften kommt (vgl. Bönig: Die Einführung von Fließbandarbeit, 1993, S. 157 ff.).

133 Bönig: Die Einführung von Fließbandarbeit, 1993, S. 38.

Wandel der Stellung des Arbeiters innerhalb des betrieblichen Produktionsprozesses«, so Rüdiger Hachtmann in seinen einführenden Worten zum Marxismus, was man – in Marx'schen Kategorien gedacht – als den »historisch wohl wichtigste[n] Schritt von der ›formellen‹ zur ›reellen Subsumtion‹ lebendiger Arbeit unter das Kapital«[134] bezeichnen könnte. Gemeint sind damit, wie Joachim Hirsch und Roland Roth ausführen, nicht nur die Unterwerfung unter die Funktionsweise der Maschine und die dabei erfolgte Entsubjektivierung der individuellen Kompetenzen, sondern ebenso die infolge einer »inneren Landnahme« – ein von Rosa Luxemburgs Theorie der Kapitalakkumulation übernommener Begriff – erfolgte »Durchkapitalisierung« des »Produktionsprozesses«, wie es sich exemplarisch in den Beispielen zur zunehmenden Kommodifizierung der Reproduktionsarbeit abgezeichnet hat.[135] Dieser Wandel betrifft freilich auch Produktionsmechanismen abseits des Fließbands, die im Rahmen von zeitökonomischen Rationalisierungen und Neuanordnungen vergleichbar formend wirkten.

Infolge der verschiedenen Mechanismen zur Intensivierung von Arbeitsprozessen, Beschleunigung von Transportkanälen, Steigerung von Zirkulationsprozessen und der Senkung von Umschlagszeiten lässt sich der Fordismus als umfassendes Beschleunigungssystem charakterisieren – ein »System des ›Speeding-Up‹«[136] nennt Arthur Holitscher die Fabriken Fords in seinem Reisebericht.[137] Dem entgegen muss betont werden, dass sich ex post auch zahlreiche Entschleunigungs- und Erstarrungstendenzen beobachten lassen. Insbesondere Zygmunt Bauman hat mit seinem Begriff der »schweren Moderne« als Gegenbild zur »flüchtigen Moderne« darauf aufmerksam gemacht, wie der Fordismus im Vergleich zur folgenden Epoche schwerfällig und undynamisch wirkt.[138] Dessen räumliche Struktur mit den schweren und großen Fabrikhallen, die Verräumlichung von Max Webers »stählernem Gehäuse«, zwang dem Fordismus eine territorialisierte Immobilität auf. Diese Schwere zog sich durch verschiedene soziale Verbindungen hindurch. Im Gegensatz etwa zur geforderten Flexibilisierung des Postfordismus waren die fordistischen Produktionsstätten auf langfristige Arbeitsverhältnisse ausgerichtet, bei denen die MitarbeiterInnen dem Unternehmen über einen längeren Zeitraum erhalten blieben und intern aufzusteigen begannen. Die Verminderung von Fluktuationen bei den Angestellten und Ar-

134 Hachtmann, Rüdiger: Fordismus, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 27.10.2011. Online: <http://dx.doi.org/10.14765/zzf.dok.2.280.v1>, Stand: 25.4.2019.

135 Vgl. Rehmann: Max Weber, 2013, S. 40. Die reelle Subsumtion darf nicht mit der umfassenden Unterordnung im Sinne eines automatischen Subjekts verwechselt werden. Denn weder können innerhalb dieses Prozesses die realen Kämpfe vergessen werden, noch handelt es sich hierbei um ein von den Klassen abstrahiertes Zirkulationsphänomen.

136 Holitscher, Arthur: Amerika heute und morgen, Berlin 1912, S. 307.

137 Ebd.

138 Vgl. Bauman: Flüchtige Moderne, 2003, S. 72 ff.

beiterInnen war, so Daniel Cohan, dann auch der eigentliche Grund für die von Ford stets versprochenen relativ hohen Gehälter – die damit einhergehende Steigerung der Konsumkraft war für Ford und seinesgleichen ein zwar äußerst willkommener, aber nicht kollektiv intendierter Nebeneffekt der neuen Lohnpolitik.[139]

Sichtbar gemacht werden können auch weitere dem Fordismus eigene Widersprüche zwischen Schwere und Flüchtigkeit. Erstens ermöglichten es die steigenden Löhne prinzipiell, die produzierte Zunahme an Mobilität konsumieren zu können. Gleichzeitig band der an die Laufbahn gekoppelte Lohn die Angestellten stark an die jeweilige Fabrik, sodass real nur auf einen sehr begrenzten Raum der Bewegung zurückgegriffen werden konnte. Zweitens legte die räumliche Ordnung der fordistisch beschleunigten Produktionsordnung dem Arbeiter oder Angestellten mehr und mehr Momente der Schwere auf. So verketteten das Fließband und die Arbeitsteilung die am gleichen Endprodukt arbeitenden Menschen derart eng miteinander, dass Bewegungen nur noch umständlich möglich waren. Die Unterteilung in exakt festgelegte Arbeitsschritte setzte zusätzlich die Notwendigkeit von klaren räumlichen Grenzen voraus. Zugleich jedoch wurden Grenzen mit dem sich globalisierenden Markt für die Waren selbst immer mehr aufgehoben: Es handelte sich um eine verflochtene und sich gleichzeitig verflüchtigende Weltwirtschaft. Der Fordismus befand sich stets in einem ambivalenten Wechselspiel von De- und Reterritorialisierung, von Schwere und Flüchtigkeit, von Beschleunigung und Erstarrung.

Es mag nun kontraintuitiv sein, diesen vielschichtigen Begriff des Fordismus auch auf die europäischen beziehungsweise deutschen Metropolen der Zwischenkriegszeit anwenden zu wollen, explizit auch auf deren frühesten literarischen Zeugnisse – auch weil es in der Weimarer Republik bis 1922 wenig konkrete wissenschaftliche Studien zu Ford gab und wie erwähnt die umfassende Rationalisierung erst lang-

139 Dies lässt sich empirisch für die Weimarer Republik oder für weitere europäische Metropolen nicht ganz einfach nachweisen. Denn als Gegentrend zu dieser möglicherweise sinkenden Fluktuationsrate treten beispielsweise das Ende des Hilfsdienstgesetzes von 1918, die Demobilmachungsmaßnahmen und die daraus resultierenden, neu in die Wege geleiteten Ausbildungen wie auch die folgenden Wirtschaftskrisen am Ende der 20er-Jahre auf, die allesamt Fluktuationen begünstigen. Deswegen kann die Senkung der Arbeitsfluktuation auch nicht als notwendige Bedingung für die Definition des Fordismus aufgeführt werden. Zur Fluktuation siehe auch Zygmunt Bauman: »Eines Tages beschloss Henry Ford, den Lohn seiner Arbeiter zu verdoppeln. Der erklärte Grund dafür, die berühmte Formulierung: ›Ich möchte, dass meine Arbeiter genug verdienen, um meine Autos zu kaufen‹, war offensichtlich nicht ernst gemeint. Die Autokäufe seiner Arbeiter machten nur einen Bruchteil des Gesamtumsatzes aus, aber die Löhne bildeten einen wesentlichen Kostenfaktor […]. Der eigentliche Grund für die Lohnerhöhung war die hohe Fluktuation von Arbeitskräften, mit denen sich Ford konfrontiert sah. Er beschloss, ihre Löhne in einem spektakulären Ausmaß zu erhöhen, um sie so stärker an die Kette zu legen.« (Cohen, Daniel: Richesse du monde, pauverté de nations, zitiert nach ebd., S. 72 f.)

sam einsetzte.[140] Zudem reichen die theoretischen Überlegungen hier nicht für eine differenzierte Wirtschaftsanalyse aus, und insbesondere die wirtschaftshistorische Unterscheidung zwischen Taylorismus und Fordismus und das Verhältnis dominanter und marginalisierter Produktionsordnungen innerhalb einer gleichzeitigen Ungleichzeitigkeit bleiben vage – Fordismus erscheint auch im besten Falle nur als »Ideal«,[141] das nie widerstandslos hingenommen wurde und von dem es immer Abweichungen gab. Doch regulationstheoretisch gesprochen gibt es durchaus Hinweise darauf, dass auch in der Weimarer Republik von einem Übergang zu einem fordistischen System ausgegangen werden kann beziehungsweise dass seit der Kriegswirtschaft im Ersten Weltkrieg zumindest stellenweise (und insbesondere in den Städten) von sich ausdehnenden fordistischen Ordnungsprinzipien gesprochen werden kann. Rekapitulierend sei nochmals auf die nachweisbaren historischen Veränderungen hingewiesen: die steigende Relevanz des Marketings und der Werbeindustrie – und zwar sowohl für den Betrachter als auch für den in diesem Segment arbeitenden Angestellten –;[142] die ab Mitte der 1920er-Jahre auch in Deutschland vorzufindende Fließbandfertigung;[143] die neuen betriebswirtschaftlichen Ordnungsprinzipien, wie etwa die Methodenlehre der REFA; die gewerkschaftlichen Auseinandersetzungen, die sich zwischen Formen des Widerstands und Versuchen der Eingliederung abspielten;[144] die neuen Lebensumstände der Angestellten und besser verdienenden ArbeiterInnen in den ›Goldenen Zwanzigern‹; die auch in Europa aufkommende Massenkultur, die Konsumgesellschaft und die dabei anzutreffende Typisierung, die mitunter schon vor der Anpassung der Produktion zu einer dominanten Erscheinung des Fordismus wurde;[145] schließlich die Massenproduktion, die nicht mehr für den regionalen Markt produzierte.[146] Entsprechend diesen Beobachtungen kann es produktiv sein, auch für die Weimarer Republik mit dem Begriff des Fordismus zu arbeiten, gerade weil damit ein Komplex von Widersprüchen sichtbar gemacht werden kann.

140 Vgl. Bönig: Die Einführung von Fließbandarbeit, 1993, S. 93.

141 Ebd., S. 34.

142 Vgl. Torp: Konsum und Politik in der Weimarer Republik, 2011; Kracauer: Die Angestellten, 2013.

143 Vgl. Bönig: Die Einführung von Fließbandarbeit, 1993.

144 Vgl. Klautke: Unbegrenzte Möglichkeiten, 2003.

145 Dies wird sich im späteren Verlauf der Arbeit nochmals deutlicher in den Ausführungen zu Gabriele Tergits Roman *Käsebier erobert den Kurfürstendamm* zeigen.

146 Bönig: Die Einführung von Fließbandarbeit, 1993, S. 44.

2.4 Was heißt soziale Beschleunigung?

Die Zwischenkriegszeit scheint sich in ihren kulturellen und technischen Erneuerungs- und Ablöseprozessen immer schneller zu bewegen. Doch anhand welcher wissenschaftlichen Kriterien ist die wahrgenomemnde Beschleunigung festzumachen? Hierfür sei, wie einleitend erwähnt, auf die zeitsoziologischen Überlegungen von Hartmut Rosa verwiesen. Dieser versteht die soziale Beschleunigung als ineinander verschränkten Prozess der drei Dimensionen einer technischen Beschleunigung, einer Beschleunigung des sozialen Wandels und einer Beschleunigung des Lebenstempos.[147] Diese drei Bereiche gilt es in einem letzten einleitenden Schritt in wenigen Abschnitten näher zu bestimmen, insbesondere um daran anknüpfend im Verlauf der Studie immer wieder stark machen zu können, dass soziale Beschleunigung »nicht nur ein akademisch-weltfremdes Konstrukt ist, sondern in der kulturellen Selbstexpression der Gesellschaft ihre nachdrückliche Widerspiegelung findet.«[148]

Technische Beschleunigung und Produktivkraftentwicklung

Die technische Beschleunigung lässt sich mit Rosa als die »intentionale Beschleunigung zielgerichteter Prozesse« definieren.[149] Darunter fallen unter anderem die Steigerung der technischen Innovationsraten, der messbare Anstieg der Durchschnittsgeschwindigkeit von Transportkanälen, industriellen Abläufen, Investitionsraten, Zyklen der Kapitalakkumulation und die Veränderung der Halbwertszeiten von konsumierten Waren.[150] Dass sich die Produktivkräfte[151] beziehungsweise die darin stattfindenden Prozesse nicht nur steigern lassen, sondern dass das »Zwangsgesetz der Konkur-

147 Vgl. im Folgenden: Rosa: Beschleunigung, 2005, S. 124–138.

148 Ebd., S. 42.

149 Ebd., S. 129.

150 Insofern es sich hierbei um relativ gut beobachtbare Vorgänge handelt, hat insbesondere die Technikgeschichte hierzu viele Forschungsbeiträge zu einzelnen Themengebieten veröffentlicht, die in ihrer Gesamtheit verdeutlichen, wie sich unterschiedliche technische Vorgänge zu beschleunigen begannen. Beispiele wären etwa die Werke von Wolfgang Schivelbusch: Schivelbusch, Wolfgang: Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 2004; Schivelbusch, Wolfgang: Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 2000.

151 Produktivkräfte sind das mehrdimensionale Feld, das bei Marx unter anderem bestimmt wird durch den »Durchschnittsgrad des Geschickes der Arbeiter, die Entwicklungsstufe der Wissenschaft und ihrer technologischen Anwendbarkeit, die gesellschaftliche Kombination des Produktionsprozesses, den Umfang und die Wirkungsfähigkeit der Produktionsmittel und durch Naturverhältnisse« (Marx: Das Kapital, Bd. I, 1968, S. 54).

renz«[152] und das Rennen um den (Extra-)Mehrwert auch dazu drängen, die mögliche Steigerung zu beschleunigen, liegt auf der Hand. Weit weniger offensichtlich scheinen die entstehenden Folgen, die die technische Beschleunigung erfahrbar machen. Beispielhaft lässt sich dies über die bereits angedeutete enge Verbindung von technischer Entwicklung, Zeitverfügung und Zeitknappheit erläutern. Die notwendige Arbeitszeit für die Herstellung eines Produkts sinkt, wenn es eine technische Entwicklung gibt.[153] Gleichzeitig aber ist bekannt, dass sich nach solchen Momenten des technischen Fortschritts die zu leistende reale Arbeitszeit nicht etwa zu verkürzen beginnt, sondern dass es nunmehr innerhalb der gleichbleibenden Zeitspanne mehr Waren als zuvor zu verarbeiten gilt. Anders gesagt lebt der Mensch unter kapitalistischen Produktionsbedingungen mit einem Phänomen, das Hartmut Rosa mit den gerne zitierten Worten zusammenfasst: »Wir haben keine Zeit, obwohl wir sie im Überfluss gewinnen.«[154] Wahrgenommene Zeitknappheit und Druck am Arbeitsplatz können, so das die Wechselwirkungen plakativ anzeigende Beispiel, Auswirkungen jener Beschleunigung sein, die sich im technischen Bereich abspielt.

Die Beschleunigung des sozialen Wandels

Die Beschleunigung des sozialen Wandels umfasst die beschleunigten Veränderungsraten, »mit denen sich Praxisformen und Handlungsorientierungen einerseits und Assoziationsstrukturen und Beziehungsmuster andererseits verändern«.[155] Hartmut Rosa greift in seiner Definition auf Überlegungen von Hermann Lübbe und Reinhart Koselleck bezüglich des Begriffs der Gegenwart und der Gegenwartsschrumpfung zurück. Die Gegenwart lässt sich dabei als eine Phase definieren, in der der Erfahrungsraum und der Erwartungshorizont stabil bleiben. Gerät diese unter Druck oder steigert sich die Rate, mit der sich solche Phasen der Gegenwart ablösen, beschleunigt sich der soziale Wandel. »Beschleunigung des sozialen Wandels lässt sich damit definieren als Steigerung der Verfallsraten von handlungsorientierenden Erfahrungen und Erwartungen und als Verkürzung der für die jeweiligen Funktions-, Wert- und Handlungssphä-

152 Ebd., S. 337.

153 Die folgenden Überlegungen sind nicht neu und lassen sich auch mit Marx denken. Dieser beschreibt in den *Grundrissen der Kritik der politischen Ökonomie* die strukturinterne Wechselwirkung bei der Entfaltung der Produktivkräfte in Bezug auf die damit vollzogene Verringerung der Arbeitszeit für die Herstellung einer bestimmten Ware: »Die wirkliche Ökonomie – Ersparung – besteht in Ersparung von Arbeitszeit; (Minimum (und Reduktion zum Minimum) der Produktionskosten); diese Ersparung [ist] aber identisch mit [der] Entwicklung der Produktivkraft.« (Marx: Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, 1983, S. 607).

154 Rosa: Beschleunigung, 2005, S. 11.

155 Ebd., S. 129.

ren als Gegenwart bestimmenden Zeiträume«.[156] Dabei kann ein solcher Moment der Gegenwart in unterschiedlichen sozialen Räumen voneinander abweichen und Momente der gleichzeitigen Ungleichzeitigkeit produzieren.

Die Beschleunigung des sozialen Wandels ist schwieriger zu fassen als die technische Beschleunigung, deren Veränderungsraten sich anhand einzelner Variablen empirisch einfacher messen lassen. Zudem sind soziale Praxisfelder aufgrund ihrer Komplexität schwieriger einzugrenzen, als dies etwa bei einzelnen industriellen Produktionsabläufen der Fall ist. Dennoch lässt sich beispielsweise anhand von statistischen Erfassungen für die Zwischenkriegszeit im Vergleich zur Kaiserzeit tatsächlich eine Beschleunigung der Veränderung der Konsumstruktur nachweisen.[157] Als anderes prägnantes Beispiel für eine Form der Beschleunigung des sozialen Wandels lässt sich mit Rosa die Innovationsdiffusion nennen, bei der sich der jeweils stabile Erwartungshorizont zu verkürzen beginnt. So benötigte das Rundfunkgerät für die Verbreitung auf 50 Millionen Empfänger 38 Jahre, das Fernsehen für die gleiche Zahl nur noch gut 13 Jahre und bei den Internetanschlüssen waren es noch vier Jahre.[158] Das hat zwar jeweils ebenso mit der technischen Innovationsrate zu tun, lässt sich jedoch nicht allein aus dieser ableiten. Vielmehr scheint die Beschleunigung des sozialen Wandels einen bisweilen eigenständigen Prozess darzustellen, der zwar in Wechselwirkung mit anderen Bestandteilen der Beschleunigung interagiert und der funktional in seiner Rolle innerhalb der Gesellschaft erklärt werden kann, jedoch zwischenzeitlich ebenso dominant und eigenständig wird.

Die Beschleunigung des sozialen Wandels lässt sich zugleich aus einem ideologischen Prozess unterschiedlicher kultureller Praxisfelder erklären, wie auch ausgehend aus der Einflussnahme der Produktionsweise. So bringt der Kapitalismus, wie dies beispielsweise Marx im *Manifest der Kommunistischen Partei* in einem seiner bekannten Sätze formuliert, seiner Selbsterhaltung willen eine beständige selbstbezogene Erneuerungsbewegung mit sich:

> »Die Bourgeoisie kann nicht existieren, ohne die Produktionsinstrumente, also die Produktionsverhältnisse, also sämtliche gesellschaftlichen Verhältnisse fortwährend zu revolutionieren. Die fortwährende Umwälzung der Produktion, die ununterbro-

156 Ebd., S. 133.

157 »Addiert man die absoluten Anteilsdifferenzen, die sich in den einzelnen Bedarfsgruppen von Jahr zu Jahr ergeben, und fasst sie zu 5-Jahres-Zyklen zusammen, ermittelt man für die Weimarer Jahrfünfte 1925/29 sowie 1929/33 weitaus höhere Werte als für diejenigen der wilhelminischen Hochkonjunktur. Daraus ist zu folgern, dass sich die Konsumstruktur der Zwischenkriegszeit deutlich schneller veränderte als die des Kaiserreichs.« (Torp: Konsum und Politik in der Weimarer Republik, 2011, S. 46) Es handelt sich dabei um eine Entwicklung, die, wie auch Torp schreibt, in ihrem größeren historischen Zusammenhang nicht linear verstanden werden darf, sondern Brüche und Diskontinuitäten kennt.

158 Rosa: Beschleunigung, 2005, S. 129 f.

> chene Erschütterung aller gesellschaftlichen Zustände, die ewige Unsicherheit und Bewegung zeichnet die Bourgeoisieepoche vor allen anderen aus. Alle festen eingerosteten Verhältnisse mit ihrem Gefolge von altehrwürdigen Vorstellungen und Anschauungen werden aufgelöst, alle neugebildeten veralten, ehe sie verknöchern können. Alles Ständische und Stehende verdampft, alles Heilige wird entweiht, und die Menschen sind endlich gezwungen, ihre Lebensstellung, ihre gegenseitigen Beziehungen mit nüchternen Augen anzusehen.«[159]

Dabei kann die Unmöglichkeit des bourgeoisen Seins ohne die, im Vergleich zur früheren gesellschaftlichen Formation sich beschleunigende fortwährende Revolutionierung durchaus wörtlich gelesen werden. Denn tatsächlich handelt es sich bei dieser systematischen Notwendigkeit ebenso um einen ständigen Prozess der Bourgeoisierung – analog zur Proletarisierung – wie auch um eine durch eine Praxisform internalisierte, ideologische Verhaltensnorm der Erneuerung. Diese verstärkt und beschleunigt sich historisch mit der aus dem Fordismus ausgehenden Zunahme der Konsumgesellschaft und ihren Modetrends, worin die »ewige Wiederkehr des Neuen«[160] zum Zustand *sine qua non* des durch die Werbeindustrie und seine Warenästhetik dominierten Absatzmarkts wird. So werden nicht nur Maschinen aufgrund der Mehrwertproduktion ersetzt, bevor sie verknöchern können, sondern auch andere Dinge, wie kulturelle Moden, befinden sich in einem ununterbrochenen Ablösungsprozess, und dies, ehe sie jeweils zu veralten drohen. Diese ständige Erneuerung auf mehreren Ebenen ist die Grundlage dessen, dass Verdampfen und Verflüchtigen, wie dies etwa Marshall Berman oder Zygmunt Bauman immer wieder bemerkt haben, als zentrale Merkmale der kapitalistischen Produktionsweise verstanden werden können.[161] Solche verallgemeinernden und bekannten Gedanken zum Thema Flüchtigkeit seien im Folgenden vor allem auf ein Merkmal reduziert: Die Tendenz zur Verflüchtigung als Eigenart der kapitalistischen Moderne steht in Verbindung mit der sozialen Beschleunigung.

Die Beschleunigung des Lebenstempos

Die Beschleunigung des Lebenstempos kann Rosa folgend als »Steigerung der Handlungs- und/oder Erlebnisepisoden pro Zeiteinheit«[162] definiert werden. Diese Form der

159 Marx; Engels: Manifest der Kommunistischen Partei, 1972, S. 465.

160 Benjamin: Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus, 1991, S. 677.

161 Vgl. Bauman: Flüchtige Moderne, 2003; Berman, Marshall: All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity, New York 1988.

162 Rosa: Beschleunigung, 2005, S. 135. Rosa unterscheidet dabei zwischen einer objektiven und einer subjektiven Komponente, die bei einer Messung dieser Beschleunigungsform eine Rolle spielen würden. Objektiv lässt sich »zumindest prinzipiell die Verdichtung von Handlungs- und/oder Erlebnis-

Beschleunigung besitzt sowohl eine materielle wie auch eine subjektive Seite. Einerseits lässt sich bei bestimmten gesellschaftlichen Prozessen eine Steigerung der Handlungsepisoden ausmachen, beispielsweise im Arbeitsprozess bei gesteigerter Produktionsrate oder in der Verringerung der durchschnittlichen Schlafensdauer bei gleichzeitiger Erhöhung der im Wachzustand ausgeführten Tätigkeiten. Andererseits hängt dies eng mit einer Wahrnehmung der Steigerung zusammen. Dies betrifft beispielsweise Formen der gesteigerten Arbeitsintensität. Löst eine Steigerung des Lebenstempos eine Verknappung der Zeitressourcen aus – das heißt, die Möglichkeit der Bewältigungsgeschwindigkeit kann nicht mit der Steigerung der Handlungsmenge mithalten –, kann dies zu subjektiv wahrgenommenen Momenten von Zeitdruck und Zeitnotstand führen. Auch die Verlängerung der Arbeitszeit ist hiervon betroffen. Findet eine Intensivierung im Produktionsprozess durch eine Kürzung von Pausen statt, betrifft dies einerseits die messbare Anzahl von Handlungen innerhalb einer bestimmten Zeit, andererseits kann dies Formen der gefühlten Entfremdung auslösen, die sich qualitativ verschieden zur quantitativ messbaren Steigerung verhalten.

Beschleunigung als Entfremdung oder als Hoffnung auf eine bessere Zukunft

Insbesondere die Gegenwartsschrumpfung erscheint als jene Dimension der sozialen Beschleunigung, bei der deren Kritiker oftmals ansetzen. Es zeichne sich, so beschreiben dies beispielsweise Jean Baudrillard, Paul Virilio oder Thomas Eriksen in unterschiedlich drastischen Worten,[163] die Gefahr ab, dass die Gegenwart nicht nur schrumpfe, sondern eigentlich vernichtet wird. Dies drohe – vor allem in Wechselwirkung mit der Beschleunigung des Lebenstempos – ab demjenigen Moment, in dem sich Ereignisse durch die zeitliche Verdichtung und beschleunigte Ablösungsraten in immer kürzeren Abständen der Echtzeit annähern. Insofern die Geschichte einen Moment der kollek-

episoden vermittels Zeitbudgetstudien messen, während subjektiv die Erfahrungen von Stress, Zeitdruck und ›rasender‹ Zeit empirisch erhebbare Indikatoren für die Wahrnehmung verknappter Zeitressourcen und eines akzelerierten Verstreichens der Zeit sind.« (Ebd., S. 198.)

163 Baudrillard, Jean: Das Jahr 2000 findet nicht statt, Berlin (West) 1990; Baudrillard: Die Illusion des Endes oder der Streik der Ereignisse, 1994; Virilio, Paul: Rasender Stillstand, Frankfurt a. M. 1997; Eriksen: Die Tyrannei des Augenblicks., 2002. Wobei sich die meisten der genannten Werke in einem undefinierten Verhältnis von der Beschleunigung des sozialen Wandels und der Beschleunigung des Lebenstempos befinden. Baudrillard macht dabei an anderer Stelle bei der Gegenwartsschrumpfung auch auf das daraus folgende Moment der Entfremdung aufmerksam, wie es später auch wieder von Rosa angesprochen werden wird: »Die Geschwindigkeit ist der Triumph der Wirkung über die Ursache, der Triumph des Augenblicks über die Zeit als Tiefe, der Triumph der Oberfläche und der reinen Gegenständlichkeit über die Tiefe des Begehrens. Die Geschwindigkeit schafft einen Initiationsraum, der den Tod einschließt und dessen einzige Regel lautet, die Spuren zu verwischen.« (Baudrillard, Jean: Amerika, Berlin 2004, S. 16.)

tiven Konsolidierung, also einen Moment der Gegenwart benötigt, beginnen sich im Moment der Echtzeit die Vergangenheit, die Zukunft und die Geschichte aufzulösen. Ein solcher Zustand wurde von den Kritikern vor allem in der sogenannten Postmoderne anhand ihrer Möglichkeit der Echtzeitkommunikation beschrieben. Jedoch lässt sich eine solche Tendenz hin zu einer Deterritorialisierung von Machtzentren durch neue und schnellere Kommunikationskanäle und die Annäherung an die Echtzeit auch schon in der Zwischenkriegszeit ausmachen.[164]

Insbesondere die Beschleunigung des Lebenstempos macht jedoch ebenso deutlich, dass die soziale Beschleunigung stets auch als eine Verheißung, das heißt als ein Versprechen zur »Erweiterung des Möglichkeitshorizontes«,[165] in Erscheinung tritt. Von solchen Verheißungsmomenten zeugen zahlreiche Quellen der Zwischenkriegszeit, exemplarisch und am bekanntesten vermutlich die von der futuristischen Geschwindigkeitsmanie beeinflussten Texte der Avantgarde oder die verschiedenen Technikutopien, in denen mit dem beschleunigten Lebenstempo eine qualitative Steigerung der Lebensqualität einhergeht. Die Hoffnung auf die Beschleunigung oder zumindest der Glaube an eine befreiende Synchronisation mit der neuesten Geschwindigkeit zeigen sich auch an anderer Stelle. Stefan Zweig beispielsweise erklärt sich 1931 in einem Essay die politischen Turbulenzen als eine jugendliche »Revolte gegen die Langsamkeit und Unentschlossenheit der Politik« beziehungsweise als eine »kollektive Enttäuschung von Millionen über das Tempo der Politik«.[166] Der Völkerbund, diese »Verlangsamungsmaschine«,[167] sei eine reine Enttäuschung. Dagegen werde aufbegehrt und eine Angleichung der politischen an die gesellschaftliche Geschwindigkeit gefordert. »Das Tempo einer neuen Generation revoltiert gegen das der Vergangenheit. Eine junge Welt, gewohnt an den Schwung der Motoren, an den sausenden Blitz ihrer Motorräder, Automobile und Flugzeuge, empört sich gegen das Postkutschentempo der europäischen Diplomatenpolitik.«[168] Der einzige Ausweg besteht in einer neuen Synchronisation, die Politiker haben sich dem neuen »Rhythmus endlich anzupassen« oder aber sie werden »überrannt«.[169]

Was angesichts der folgenden Geschichte Deutschlands regressiv klingt, verhielt sich in seiner Intention nicht immer so. »Mit allen Mitteln, mit aller Intelligenz und Konse-

164 Auch an anderer Stelle lassen sich wie angesprochen Entfremdungserscheinungen und soziale Beschleunigung miteinander in Verbindung bringen (vgl. Rosa: Beschleunigung und Entfremdung, 2013).

165 Vgl. Rosa: Beschleunigung, 2005, S. 13.

166 Zweig, Stefan: Revolte gegen die Langsamkeit, in: Die schlaflose Welt: Aufsätze und Vorträge aus den Jahren 1909–1941, Frankfurt a. M. 1983, S. 175.

167 Ebd., S. 176.

168 Ebd., S. 179 f.

169 Ebd., S. 180.

quenz den Zerfall dieser Ausbeuterkultur zu beschleunigen«,[170] wie es John Heartfield und George Grosz einst schrieben, waren Beschleunigungsversprechen stets Bestandteil der hoffnungsvollen Perspektive progressiver Kreise. Franz Jung, um das wohl eindrücklichste Beispiel einer solchen Beschleunigungseuphorie zu nennen, entwickelte (einigen Vorstellungen von Robert Müllers *Tropen* nicht unähnlich und durchaus vom Futurismus beeinflusst) zwischen 1916 und 1923 in seinen beiden Veröffentlichungen *Die Technik des Glücks* und *Mehr Tempo! Mehr Glück! Mehr Macht!* gar eine klassenkämpferische Philosophie der temporeichen Rhythmisierung und Beschleunigungsbejahung.[171] Während die gegenwärtige Gesellschaft und ihr Rhythmus der Profitrate Individualität und Einsamkeit erzeugen und mit Staat, Kirche und Familie falsche Zufluchtsorte bereitgestellt werden, die diese Einsamkeit nur nochmals reproduzieren, fordert Jung eine Technik des Glücks, die als »rhythmisches Erleben«[172] das Leben in einer kollektiven Erfahrung herzustellen vermag: »Revolution ist rhythmisches, lebendige Gemeinschaft gewordenes Geschehen, ist der Bewegung des Weltatems nachgehender und angepasster, melodisierter Widerspruch.«[173] Katalysator dieser Entwicklung ist die Bejahung einer Beschleunigung, die der möglichen Erstarrung und jedem falschen Rhythmus gegenübersteht. Dabei zielt Jungs Tempo auf eine Abgrenzung zur bisherigen Geschwindigkeit. Das »amerikanische Tempo« beispielsweise ist »verflacht […] zu einem engstirnigen Wettlauf um die Norm«[174] und kann nicht mehr viel bieten. Als »Umsatz-Form des Rhythmus, [als] der Intensitäts-Gradmesser«[175] hingegen gewährt das von Jung geforderte Tempo Entwicklung und Bewusstsein. Hierbei ist der Revolutionär im Sinn einer Bewegungsideologie der Mensch in Bewegung, während falsche Angepasstheit und Unterwerfung unter die Autorität Stillstand bedeuten. »Was suchst du Ruhe, wenn du zur Unruhe geboren bist«,[176] fragt Jung in *Die Technik des Glücks* in Anlehnung an Thomas von Kempen rhetorisch. Doch Stillstand ist eigentlich ein Trugschluss. »Ein Konflikt zwischen Bewegung und Ruhe besteht nicht, denn es gibt nichts, was beharrt und ruht.«[177] Entsprechend leiden wir, wenn unsere »Be-

170 Heartfield, John; Grosz, George: Der Kunstlump, in: Asholt, Wolfgang; Fähnders, Walter (Hg.): Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938), Stuttgart 2005, S. 205.

171 Jung: Die Technik des Glücks, 1987; Jung, Franz: Mehr Tempo! Mehr Glück! Mehr Macht!, in: Die Technik des Glücks, Hamburg 1987 (Werke in Einzelausgaben 6), S. 87–168; zur Einführung in die beiden Werke vgl. Baumann, Rembert: Nachwort. Eine Melodie im Weltall, in: Jung, Franz: Die Technik des Glücks, Hamburg 1987, S. 169–178; Chołuj, Bożena: Deutsche Schriftsteller im Banne der Novemberrevolution 1918: Bernhard Kellermann, Lion Feuchtwanger, Ernst Toller, Erich Mühsam, Franz Jung, Wiesbaden 1991, S. 115 ff.

172 Jung: Die Technik des Glücks, 1987, S. 15.

173 Ebd., S. 20.

174 Jung: Mehr Tempo! Mehr Glück! Mehr Macht!, 1987, S. 87.

175 Ebd., S. 99.

176 Jung: Die Technik des Glücks, 1987, S. 47.

177 Jung: Mehr Tempo! Mehr Glück! Mehr Macht!, 1987, S. 122.

wusstwerdung ruht«, an einem Bewusstseinsproblem, da wir »dem Beschleunigungsgesetz in uns Widerstand leisten«.[178] Diesen Widerstand gilt es zu überwinden und in der »Atmosphäre der Beschleunigung«[179] deren progressive Kraft zu erkennen: Als »schneller! weiter!«[180] lässt sich das Motto von Jungs ›akzelerationistischen‹[181] Ausführungen mit seinen eigenen Worten zusammenfassen.

Die Steigerung der Erlebensintensität beziehungsweise eines »Icherlebenstempos«[182] berge, so Jung weiter, eine progressive Erfahrung. Daraus abgeleitet entspringt eine utopische Erfahrung der Beschleunigung, bei der sich dank einer Zunahme des Tempos eine Überwindung bisher naturalisierter Konstanten ergibt. Tod und Zeit verlieren beispielsweise, der avantgardistischen Vorstellung des russischen *Biokosmismus* nicht unähnlich, ihre bisherige Bedeutung beziehungsweise werden aufgehoben. »Ich kann mir gut denken, daß zukünftige Menschen einmal beschließen werden, nicht mehr zu sterben«,[183] meint Jung dazu in *Die Technik des Glücks.* Später definiert er auch das Alter als Beschleunigungsvariable: »Wir altern nicht. Es gibt für das Erleben kein Alter oder, um in der Umgangssprache zu bleiben: es braucht nicht zu sein. Der Unterschied zwischen ›alt‹ und ›jung‹ ist ein beschleunigungstechnischer, zugunsten von alt.«[184] Das Bewusstwerden und die Rhythmisierung eröffnen einen Raum der Selbstbestimmung, bei dem Naturgesetze, wie etwa Fragen der Zeit, nach und nach zerstört werden: »Die Zeit ist für uns das Maß für den Tod. Mit- und Gleichzeitigkeit ist ohne die Vorstellung der Grenzen, des Endes, des Raumes als gleichen lebendigkeitsbaren Wesensinhalt einer zeitigen Lebensangstassoziation. Sie ist als Erlebenssphäre, als Rhythmus zugleich die Zertrümmerung sogenannter Naturgesetze.«[185] In *Mehr Tempo! Mehr Glück! Mehr Macht!* widmet Jung dem nochmals einen längeren Abschnitt, in dem Tempo, Verflüchtigung und Gemeinschaft als progressives Erleben verknüpft werden:

> »Ein Beschleunigungsprozess setzt ein, in rhythmischer Spannung der Gemeinschafts-Atmosphäre, gehalten durch das Tempo der Umwelt, des Gesamtorgani-

178 Ebd.

179 Ebd., S. 123.

180 Ebd.

181 Zur wichtigen Kritik am heutigen Akzelerationismus vgl. Noys, Benjamin: Malign velocities. Accelerationism & Capitalism, Winchester 2014. Darüber hinausführend wurde in den letzten Jahren zu Recht kritisiert, dass es mit dem Akzelerationismus und Nick Land verbundene Personen gibt, die in Verbindungen zur Alt-Right-Bewegung stehen. Vgl. Beauchamp, Zack: Accelerationism: the obscure idea inspiring white supremacist killers around the world, Vox, 11. 11. 2019, https://www.vox.com/the-highlight/2019/11/11/20882005/accelerationism-white-supremacy-christchurch, Stand: 19. 11. 2019.

182 Jung: Die Technik des Glücks, 1987, S. 76.

183 Ebd., S. 75 f.

184 Jung: Mehr Tempo! Mehr Glück! Mehr Macht!, 1987, S. 108.

185 Jung: Die Technik des Glücks, 1987, S. 78.

> schen, aus dem der Mensch seinen Eigenrhythmus und entsprechend seine Macht über diesen zu kristallisieren beginnt. Aber das Gesamt-Menschliche setzt eine neue Geschwindigkeits-Umdrehung an. Es rückt einen Schritt vorwärts und schneller [...]. Also es wird mehr, es wird schneller, es wird wärmer, die Gemeinschaft wird enger, das Gemeinsame wird breiter. [...] Wenn wir uns anschicken werden, von unserer Macht über die Natur lebendigen, bewussten Gebrauch zu machen, werden wir auch wissen, was zu unserem Erleben rhythmisch gehört – sich aufzulösen, sich zu vollenden oder zu bleiben, im Dasein rhythmisch zu verharren, einem Eigengesetz von Beschwingungen unterworfen. Sicher wird [sic] es der gute Geschmack und die Erinnerung verbieten, zu sterben oder gar abzusterben«[186]

Entgegen einer sachlichen Kälte der Technik ist Jungs Beschleunigungsphantasie des rhythmischen Erlebens ein Ort der Wärme, der dem Menschen diejenige Entwicklung gewähren soll, die ihm eigentlich zusteht und die ihm die vermeintlich größte Utopie erlaubt, diejenige seines ewigen Lebens. Freilich kann Jungs Text nicht einfach aufgrund seines progressiven Gestus von seinen problematischen Stellen freigesprochen werden, beispielsweise bezüglich seines Ermächtigungsgestus gegenüber der Natur oder seiner Hoffnung auf die technischen Möglichkeiten. Doch zumindest zeugt er beispielhaft von einem umfassenden Glauben an die progressive Möglichkeit der sozialen Beschleunigung und ihrer Bewegungsideologie, wie sie in der Zwischenkriegszeit immer wieder anzutreffen war.

186 Jung: Mehr Tempo! Mehr Glück! Mehr Macht!, 1987, S. 108.

3 Das Sechstagerennen

»Am Abend des 9. Februar 1928, an dem in Oslo die Arbeiterregierung gestürzt wurde, die letzte Nacht im Stuttgarter Sechstagerennen gerannt wurde – Sieger blieben Van Kempen-Frankenstein mit 726 Punkten, 2440 Kilometer – die Lage im Saarland verschärft erschien, […] an diesem Abend stand Franz Biberkopf am Alexanderplatz […] und studierte eine Einladung […] zur Protestversammlung nach Irmers Festsälen, Tagesordnung: die willkürlichen Kündigungen.«
(Alfred Döblin: Berlin Alexanderplatz)[1]

Ob in Stuttgart, in Berlin oder in anderen Städten durchgeführt, war das Sechstagerennen ein prägendes Ereignis des, wie der Auszug aus Döblins *Berlin Alexanderplatz* nahelegt, von Rekorden, rationalisierten Arbeitsprozessen und rasanten sozialen und politischen Umwälzungen geprägten Städtelebens der Weimarer Republik.[2] Dass gerade ein Event mit Fahrrädern eine solche Rolle spielt, scheint auf den zweiten Blick durchaus treffend. Als persönliches Transportmittel wie auch als sportliches Gerät macht dieses das Zeitalter der rasanten Geschwindigkeit »optisch, akustisch und emotional erlebbar«.[3] In der Radsportarena verdichtet sich diese Erfahrung zusätzlich, da hier das Publikum, dem Tempo verfallen, wie Peter Borscheid weiter ausführt, »die Geschwin-

1 Döblin, Alfred: Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf, Frankfurt a. M. 2013, S. 172.

2 Wolfgang Rothe kennzeichnet den Sport und seine Rekordsucht dem folgend als zentrales Ereignis seiner Zeit: »Man könnte die Chronik der knappen anderthalb Dezennien von 1918 bis 1933 durchaus auch als eine solche von Sportereignissen, Rekorden und Sensationen, Triumphen und Niederlagen zu Lande, zu Wasser und in der Luft schreiben.« (Rothe, Wolfgang: Sport und Literatur in den zwanziger Jahren. Eine ideologiekritische Anmerkung, in: Stadion. Internationale Zeitschrift für Geschichte des Sportes 7, 1981, S. 133.) Geradezu exemplarisch dafür steht der Begriff des Rekords, der in seiner Bedeutung der sportlichen Höchstleistung erst Ende des 19. Jahrhunderts entstand (vgl. Wendorff: Zeit und Kultur, 1985, S. 552). Sport etablierte sich nicht nur als gesellschaftliches Ereignis, sondern wurde auch zu einem ausgeübten Massenphänomen. So waren in den 1920er Jahren Millionen Menschen in irgendeiner Form Teil der deutschen Sportbewegung (vgl. Gamper, Michael: Über das Verhältnis von Sport und Literatur in der Weimarer Republik, in: Arburg, Hans-Georg von (Hg.): Popularität. Zum Problem von Esoterik und Exoterik in Literatur und Philosophie. Ulrich Stadler zum 60. Geburtstag, Würzburg 1999, S. 135–163).

3 Borscheid: Das Tempo-Virus, 2004, S. 187. Dies hat auch viel mit frühen Formen des Marketings zu tun. So erhielten beispielsweise die ersten Massenfahrräder in den 1890er-Jahren die Namen »Tor-

digkeit permanent inhalieren kann«.[4] Doch was genau hat das Sechstagerennen mit der dromologischen Untersuchung der beschleunigten Zwischenkriegszeit zu tun? Mit dem Rennen sind alle drei Bestandteile der sozialen Beschleunigung verknüpft: erstens die intentionale Beschleunigung zielgerichteter Prozesse, was sich sowohl in der Materialität der technischen und medizinischen Hilfsmittel, im *getting better at getting better* des Sportbetriebs wie auch im Drang nach neuen Rekorden zeigt; zweitens die Beschleunigung des sozialen Wandels, insbesondere in seinen dem sportlichen Ereignis innewohnenden kulturindustriellen Erscheinungen wie beispielsweise den rasanten Ablösebewegungen der Mode; drittens die Beschleunigung des Lebenstempos, im Sechstagerennen vor allem als Versuch einer ständigen Ereignisverdichtung sichtbar. Doch über welches zeitgenössische (Sport-)Ereignis lässt sich dies nicht behaupten? Bedeutsamer als die Suche nach dem Beleg dafür, dass das Sechstagerennen Teil einer Gesellschaft in der Phase ihrer sozialen Beschleunigung ist, erscheint im Folgenden, dass das Sechstagerennen als soziale Konstellation verstanden wurde, anhand derer eine prägende zeitgenössische Fortschrittserfahrung verarbeitet werden konnte. So produzierten die ewig gleichen Runden und die damit einhergehende fehlende Streckenbewältigung trotz rasender Geschwindigkeit und Rekorde beständig Formen des Stillstands. Daraus abgeleitet wurde das Sechstagerennen immer wieder als ambivalente Fortschrittserfahrung gelesen, anhand derer sich AutorInnen mit dem Verhältnis von Beschleunigung und Stillstand auseinandergesetzt haben.

Drei Unterkapitel erlauben im Folgenden den Zugang zum literarischen Renngeschehen. Erstens geht es um die kollektive Deutung. So wurde das Sechstagerennen als durchweg moderne Angelegenheit verstanden. Mehrere Reportagen, Gedichte und Romane über das Sechstagerennen deuten dieses als Ausdruck der neuesten städtischen (Angestellten-)Kultur oder lesen es in enger Verbindung mit der modernsten industriellen Produktion, deren Rationalisierungstendenzen und der sozialen Beschleunigung. Dieser historische Kontext verdichtet sich literarisch als positiv wie negativ konnotierte Fortschrittserfahrung anhand des sich etablierenden Amerikanismus-Diskurses. Dieser bietet den AutorInnen einen Werkzeugkasten an, um die am Sechstagerennen gemachten Erfahrungen historisch einordnen und beschreiben zu können. Die daraus entstehenden Erklärungsmuster ergeben wahlweise ein harmonisches Bild der sozialen Beschleunigung in ihrem fordistischen Kontext, eine kritische Beurteilung der Warenzirkulation oder eine Darstellung der dem Rennen intrinsischen Gewalt. Die Gewalterfahrung wird dabei als Teil einer Synchronisationsbewegung wahrgenommen, die den sportlichen Rhythmus der Rennangelegenheit auf das Publikum überträgt und dadurch seine Dialektik der Aufklärung, in der Rekordsucht und Temporeichtum einmal

pedo« oder »Blitz«, was sie in Verbindung zur Geschwindigkeit umso attraktiver machte (vgl. ebd., S. 188).

4 Ebd., S. 189.

mehr in Gewalt und Barbarei umzuschlagen drohen, weiter transferiert. Im zweiten Unterkapitel zeigt sich dann, wie die Fahrt auf der Rennbahn als rasender Stillstand verstanden wurde. Die Rennfahrer bewegen sich zwar Jahr für Jahr schneller um die ovale Bahn, räumlich kommen sie aber nie auch nur einen Schritt weiter. Was als Wahrnehmung eines räumlichen Stillstands beginnt, wirkt sich auf das Bewusstsein der beteiligten Personen aus. In mehreren Reportagen und Gedichten resultiert der Stillstand beispielsweise in einer aufkommenden Lethargie der Fahrer, die geistig umso träger werden, je schneller sie im Rennen vorankommen. Dass das Renngeschehen dennoch nicht nur in seinem Lähmungsprozess wahrgenommen wird, hängt eng mit einem durch die kapitalistische Leistungsgesellschaft konstituierten Sportbewusstsein zusammen, das der entstehenden Lethargie und dem damit einhergehenden Leidensweg eine positiv konnotierte Kulturleistung der individuellen Leistung entgegenhält. Das dritte Unterkapitel schließlich beschäftigt sich mit der Ästhetik des Verschwindens, bei der insbesondere Fahrer durch ihre im rasenden Rennen entstehende Unkenntlichkeit zu verschwinden drohen. Dies geschieht einerseits, weil die Fahrer zu reinen Zahlenwerten degradiert werden, und andererseits, weil die beschleunigte Geschwindigkeit die Fahrer nur noch in einer Bildabfolge wahrnehmbar werden lässt. Dagegen entstehen mit dem Starkult und der Namensgebung Gegenstrategien, die performativ für Kontinuität in einer kurzlebigen Gesellschaft sorgen. Bevor jedoch mit der dromologischen Analyse begonnen werden kann, folgen einleitend einige Abschnitte zur vermutlich unbekannten Geschichte des Sechstagerennens.

3.1 Eine kurze Geschichte des Sechstagerennens und seiner kulturdiagnostischen Bedeutung

Wie andere (Rad-)Sportevents lässt sich auch das Sechstagerennen historisch entlang einer »Simultaneität von gesellschaftlich-industrieller Produktivkraft, stellvertretend herausragender individueller Leistung und medienöffentlicher Aufmerksamkeit«[5] verorten. Ursprünglich als öffentlicher Produkttest geplant, fand das erste Rennen 1875 in Birmingham noch auf Hochrädern statt. Wegen der Sonntagsruhe musste die Veranstaltung jedoch auf sechs Tage beschränkt bleiben,[6] womit das Sechstagerennen geboren war. 1879 fand dann erstmals ein Rennen in den USA statt. Erst ging es noch darum, welcher Fahrer die weiteste Distanz fahren konnte. Später änderte sich der Rennmodus zugunsten verteilter Punkte anhand verschiedener kleinerer Wettbewerbe. Schon früh kam es auch zur Einnahme von leistungssteigernden Mitteln und zu Schiebungen. Bis heute hält sich das Gerücht, dass der 1896 an Typhus verstorbene Sechstagefahrer

5 Klose: Rasende Flaneure, 2003, S. 64.

6 Nye, Peter: The Six-Day Bicycle Races. America's Jazz-Age Sport, San Francisco 2006, S. 24.

Arthur Linton der erste Doping-Tote der Moderne war.[7] So soll die Einnahme von leistungssteigernden Mitteln dessen Immunsystem derart zerstört haben, dass dieser in der Folge umso anfälliger für Infektionskrankheiten wurde. Auch wenn dieser Kausalzusammenhang historisch nur schwer belegbar ist, lässt sich doch festhalten, dass der Versuch, sich mit der Einnahme unerlaubter Mittel einen Vorteil zu verschaffen, schon immer Bestandteil der Rennangelegenheit war – die Kritik an der Nutzung von Doping und an weiteren Unregelmäßigkeiten fügte dem Rennen aber keinen Schaden zu, sondern förderte über die massenmediale Skandalisierung vielmehr dessen Bekanntheit.[8]

Ein solches Rennen, das wie in den USA in seiner Gesamtwertung nur die in den sechs Tagen gefahrene Strecke misst, erschien für die Vermarktung zunehmend ungeeignet. Denn die Fahrer konnten sich selber einteilen, wann sie schlafen wollten und wann nicht, und fühlten sich dadurch nicht im Geringsten gedrängt, dem Zuschauer spektakuläre Verfolgungsjagden zu bieten. So entschieden die Veranstalter, das Rennen ab 1899, ausgetragen im New Yorker Madison Square Garden, in Zweierteams und gemäß Punktesystem auszutragen, was als Rennmodus bis heute Bestand hat. Die erste Veranstaltung auf deutschsprachigem Boden fand 1909 in den Ausstellungshallen des Berliner Zoos statt.[9] Angetrieben durch den Besuch der Kaiserin und des Kronprinzen im ersten Jahr etablierte sich das Rennen rasch als salonfähiges Ereignis des Berliner Stadtlebens.[10] Gleichzeitig standen dem Sechstagerennen schon damals etliche kritische Stimmen gegenüber. So wetterte etwa Adolph Schulze, der Chefredakteur der *Rad Welt*, in seinem Sport-Rückblick auf das Jahr 1909 über die menschenunwürdige

7 Vgl. Glocker, Moritz: Die strafrechtliche Bedeutung von Doping, Frankfurt a. M. 2009, S. 24. Zur Rolle des Dopings im frühen Leistungssport vgl. Hoberman, John M.: Sterbliche Maschinen. Doping und die Unmenschlichkeit des Hochleistungssports, Aachen 1994; Tanner, Jakob: Zur Physiologie des Sieges. Doping und Chancengleichheit im Spitzensport des 20. Jahrhunderts, in: Goschler, Constantin; Kössler, Till (Hg.): Vererbung oder Umwelt? Ungleichheit zwischen Biologie und Gesellschaft seit 1945, Göttingen 2016, S. 179–202.

8 So beschreibt zum Beispiel Carl Diem 1911, wie Schiebungen zur deutschen Rennangelegenheit dazugehören – ganz so, wie die immensen Leistungen eben auch: »Da hatte einer Reifenschaden gerade im entscheidenden Moment, da riss einem anderen der angeschnittene Pedalriemen, da prügelte ein Dritter einen Vierten und so entstand […] die eigentümliche Atmosphäre dieser Konkurrenzen, in denen neben den Schiebungen und neben dem Skandal immer wieder die große Leistung auffällt.« (Zitiert nach Pawlowski, Dietrich: He, he, he… zum Radsport, in: Arenhövel, Alfons (Hg.): Arena der Leidenschaften. Der Berliner Sportpalast und seine Veranstaltungen 1910–1973, Berlin (West) 1990, S. 75).

9 Nicht zuletzt deswegen galt Berlin in der Folge immer mehr als »amerikanische Metropole«, wie dies Gregor Streim beschreibt: »Die freizügigen Revues, spektakulären Sechstagerennen und modernen Bars prägten in dieser Zeit in Feuilletons, Filmen, Revuen und Romanen ihr Bild als ›amerikanische‹ Metropole.« (Streim, Gregor: Einführung in die Literatur der Weimarer Republik, Darmstadt 2009 (Einführungen Germanistik), S. 25.)

10 Vgl. Pawlowski: He, he, he… zum Radsport, 1990.

Seele des Renngeschehens: »Man hielt das Unternehmen allgemein für einen großen amerikanischen Humbug ohne jeden sportlichen Wert, für eine Menschenschinderei, lediglich darauf berechnet, rücksichtslosen Unternehmern die Taschen zu füllen.«[11]

Obwohl auch in den folgenden Jahren die Kritik am Sechstagerennen nie versiegte, konnte sich der jährlich stattfindende »amerikanische Humbug« in Berlin nachhaltig durchsetzen. Wenngleich die unzähligen wechselnden Besitzverhältnisse von den finanziellen Engpässen der einzelnen Jahre zeugen, wurde das Rennen seit seinem Umzug in den Berliner Sportpalast ab 1911 stets vor vollen Tribünen ausgetragen.[12] Für diese Popularität mag es verschiedene Gründe geben. Sicherlich traf das Rennen den Nerv einer Zeit, die nach Rekorden und Massenereignissen strebte. Auch sind die Rennereignisse und die dazugehörigen Arenen konstitutive Orte der zeitgenössischen Etablierung der Masse. Beispielhaft wird dies in Leo Lanias wenig bekannter Reportage über das Sechstagerennen aus dem Jahre 1926 angedeutet, als das tobende Publikum beschrieben wird:

> »Zehntausend Leiber zittern mit. Erdrosselt jeder eigene Impuls, ausgelöscht jeder Gedanke, das Gehirn setzt mit der Arbeit aus, und die Nerven sind vibrierende Seiten [sic], die nur einen Ton weitergeben: Nur noch eine Runde! Hier gibt es keinen Beamten Schulze, keinen Rentier Mayer, kein Fräulein Kruse mehr – nur ein vieltausendköpfiges, vieltausendarmiges Ungeheuer, das mit tausend Augen auf die Bahn starrt, als leckte es Blut – die Masse.«[13]

Kennzeichnend für das Verhältnis von Masse und Sechstagerennen ist deren Ambivalenz. So fördert die Masse zugleich progressiv wie regressiv konnotierte Impulse. Einerseits erscheint sie als bestialischer Ausdruck, dem eine potenziell gewaltige und destruktive Energie zufällt. Andererseits aber liest sie sich auch als egalitäre Transformation weg vom Individuum. Verkörpert wird dieser Widerspruch exemplarisch vom Sportpublikum: Auf der einen Seite wirkt es, wie dies zwischenzeitlich auch Bertolt Brecht betont,[14] als vorbildlicher, weil dynamischer Gegensatz zum Theaterpublikum. Auf der anderen Seite entpuppt sich seine Reduzierung zur (ästhetischen) Einheit als vorhersehbares und einzig zwischenzeitliches Aufbegehren einer stumpfen und rohen Masse. Beide Bestandteile liegen nahe beieinander. Dort beispielsweise, wo das Pu-

11 Schulze, Adolph: Der Radrennsport im Jahre 1909, in: Sport-Album der »Rad-Welt«: Ein radsportliches Jahrbuch VIII, 1909, S. 3.

12 Zur weiteren Geschichte vgl. Pawlowski: He, he, he… zum Radsport, 1990.

13 Lania, Leo: Six Days, in: Jäger, Christian (Hg.): Glänzender Asphalt. Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik, Berlin 1994, S. 219.

14 Vgl. hier die Aussage »Unsere Hoffnung gründet sich auf das Sportpublikum« (Brecht, Bertolt: Mehr guten Sport, in: Schriften 1: 1914–1933, Berlin 1992 (Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe 21), S. 119–122).

blikum dynamisch wirkt, scheint der mögliche Umschlag in rohe Gewalt genauso nah wie die darin als Möglichkeit enthaltene Überwindung der herrschenden gesellschaftlichen Zustände. Der Ausschnitt aus Lanias Reportage zeigt aber auch eine zweite Eigenheit des Sechstagerennens und seiner Masse. Diese entpuppt sich als ein Phänomen, das sich letztlich als »Effekte rhythmischer Bewegungen realisiert«.[15] Die Masse ist, wie dies beispielsweise auch Siegfried Kracauer in seiner Darstellung zum *Ornament der Masse* ausführt,[16] als ständige Synchronisationsbewegung zu verstehen:[17] Sie überträgt ihren Rhythmus mittels Eingliederung und Anpassung auf die daran Teilhabenden und ist stets darum bemüht, diesen Zustand aufrechtzuerhalten. Verstärkt wird dies durch rhythmische Interaktionen, etwa durch das Klatschen oder das zur Arena dazugehörige Orchester. Als vermeintlicher Ausweg ist in diesem Prozess gleichzeitig auch die Möglichkeit enthalten, sich durch eine Rhythmusänderung, insbesondere durch eine zusätzliche Beschleunigung der Pace, von der synchronisierten Masse abzusetzen.

Eine Strategie für die (vermeintlich) selbstbestimmte Rückeroberung von Individualität liegt in der Inanspruchnahme technischer Hilfsmittel, die ein Entkommen durch einen Geschwindigkeitsrausch oder durch eine im Verhältnis zu den anderen Massenmenschen beschleunigte Bewegung versprechen – auch dies einer der Gründe für den Erfolg des Sechstagerennens.[18] Der Rennfahrer erscheint, so Harro Segeberg, als »Über-

15 Blumentrath, Hendrik; Neumann, Michael; Röser, Claudia u. a.: Rhythmus und Moderne. Einleitung, in: Zeitschrift für Kulturphilosophie (1), 2013, S. 8. Dies lässt sich exemplarisch bei Goldstein beobachten, worin die Anordnung der Arena und ihr Ornament der Masse als rhythmische Figur geschildert werden: »Das Amphitheater aus Menschenleibern vom Boden bis unter das Dach brodelt, ruft, klatscht, lacht, fiebert.« (Goldstein, Moritz: Von morgens bis mitternachts. Blick in das Sechstage-Rennen, in: »Künden, was geschieht …« Berlin der Weimarer Republik. Feuilletons, Reportagen und Gerichtsberichte, Berlin 2012, S. 58.)

16 Vgl. Kracauer: Ornament der Masse, 1977.

17 Nachvollziehen lässt sich dies auch in Hermann Sinsheimers Reportage über das Sechstagerennen, als dieser davon berichtet, wie nach Mitternacht das Publikum sich dem Renngeschehen angleicht: »Unterleib und Oberschenkel schlicken alle Energien in sich ein, alle werde zu Radfahrern. Es ist wie ein Krampf. So wie die Nacht dieses Hauses die Tausenden zu einem Haufen erstarren lässt, so erstarrt auch schon der einzelne Körper zu einer Art von Maske, zu einem Minimum an Physiognomie und zu einem Maximum an Energie. Alle, alle fahren sie mit – mit den Lieblingen vorwärts, mit den anderen bremsend. So sitzen sie, so gehen sie, jeder hat ein imaginäres Rad zwischen den Beinen.« (Sinsheimer, Hermann: Sportpalast – Nach Mitternacht, in: Jäger, Christian (Hg.): Glänzender Asphalt. Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik, Berlin 1994, S. 222.)

18 Dahinter steckt in einem erweiterten Sinne auch das Verhältnis von Entfremdungserfahrung und Gegenstrategien. Harro Segeberg beschreibt dies in einem Satz über das neue Verhältnis von Mensch und Technik: »Die Idee eines Bündnisses zwischen Ausnahmemensch und Technik antwortete jetzt auf ein deprimierendes Maschinenerlebnis, das mit einer desillusionierenden Sozialerfahrung verknüpft ist.« (Segeberg, Harro: Literarische Technik-Bilder. Studien zum Verhältnis von Technik- und Literaturgeschichte im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Tübingen 1987, S. 210.)

windung von irdisch determinierten Raum- und Zeitgrenzen«.[19] Dafür bedient er sich der neuesten sportlich-technischen Geräte wie auch der Mittel zur Leistungssteigerung oder der Transporttechnologien. In anderen Rennen, beispielsweise solchen mit Autos, diesem »Anarchist unter den Gefährten«,[20] wird die technische Seite der vermeintlichen Individualisierung noch stärker zum Ausdruck gebracht. Hierfür gibt es zahlreiche historische Beispiele. Wenn beispielsweise Ernst Toller sich rückblickend auf den Ersten Weltkrieg für das Fliegerkorps meldete, weil er damit »aus der Masse [...], aus dem Massenleben, aus dem Massensterben«[21] ausbrechen will, funktioniert diese Fluchtbewegung bei ihm durch die Inanspruchnahme beschleunigter technischer Hilfsmittel, die wiederum die Kriegsmassen überhaupt erst zu konstituieren vermögen. Was bei Toller noch als explizite Fluchtbewegung markiert ist, muss mit dem Auto als Sieger der Geschwindigkeit zunehmend als dialektischer Umschlag verstanden werden, worin Geschwindigkeitsrausch und der Typus des Rennfahrers zum Selbstzweck werden (die sowohl den Genuss an der Geschwindigkeit kennen als auch den performativen Akt der Selbstdarstellung innerhalb eines Geschwindigkeitsvektors beinhalten).[22]

Massenkonstituierung und Individuationsansprüche sind Mitursachen für die Faszination und den Erfolg des Sechstagerennens. Andere Gründe sind vielleicht auch weit simpler: Das Zürcher Sechstagerennen beispielsweise war ab 1954 ein Publikumsmagnet, weil dort die Sperrstunde nicht galt, entsprechend hemmungslos gesoffen werden konnte. Vergleichbare soziale Mechanismen wird es auch in den 1920er-Jahren gegeben haben. Früh geriet das Rennen zudem – sei es wegen der Rennangelegenheiten, wegen der sozialen Interaktion auf den Zuschauerrängen oder wegen der Skandale in beiden Bereichen – in den Blickwinkel der Presse, die dessen Bekanntheit weiter steigerte. Neben der sportlichen Berichterstattung versuchten die Reporter dabei seit Beginn weg Antworten zu finden, wie ein solches Ereignis und dessen Publikumserfolg zu erklären sind. 1909 bemerkte zum Beispiel der Journalist, Sportler und spätere Radsportfunktionär Fredy Budzinski anlässlich des ersten Rennens in Berlin:

19 Segeberg, Harro: Literatur im technischen Zeitalter. Von der Frühzeit der deutschen Aufklärung bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges, Darmstadt 1997, S. 250.

20 »Das Automobil ist der Anarchist unter den Gefährten. Es rast Schrecken verbreitend, durch die Welt, losgelöst von althergebrachten Gesetzen. Kein Schienenstrang schreibt ihm die Wege vor; keine Pferdelunge zwingt ihn zu einem vorgeschriebenen Tempo, das in sich selber enggezogene Grenzen hat. Es ist der Herr der unbegrenzten Möglichkeiten.« (Holzer, Marie: Das Automobil, in: Die Aktion 2 (1912), S. 34, zitiert nach Müller, Dorit: Gefährliche Fahrten. Das Automobil in Literatur und Film um 1900, Würzburg 2004, S. 104.)

21 Toller, Ernst: Eine Jugend in Deutschland, in: Toller, Ernst: Sämtliche Werke, Bd. 3, Göttingen 2015, S. 152.

22 Vgl. Segeberg: Literatur im technischen Zeitalter, 1997, S. 246 ff.

»Sechstagerennen? Was ist das? Ist es Sport, ist es Spiel, ist es ein Wunder oder ist es ein Wahn, eine Notwendigkeit, ein Übel oder ein notwendiges Übel? Vielleicht von jedem etwas in seiner Grundform, jedenfalls ein Spiegelbild des Kampfes, den wir bewusst und unbewusst im täglichen Leben führen. Alles, was wir in unserem Dasein erfahren an Gutem und Bösem, an Auf und Nieder, an Hoffnungen und Enttäuschungen, an Erfüllung und Erlösung spielt sich im Rahmen eines Rennens ab, das, über eine Arbeitswoche sich hinziehend, das Letzte von dem verlangt, der in diesem Kampf gegen die anderen, gegen die Müdigkeit, gegen die Schlange des Versagens und Verzagens Sieger bleiben will.«[23]

Damit lag Budzinski nicht weit von denjenigen Fragen entfernt, die sich in den kommenden Jahren auch etabliertere AutorInnen stellten.[24] So debattierten und polemisierten über mehrere Jahre hinweg zahlreiche bekannte Reporter, beispielsweise Egon Erwin Kisch, Joseph Roth, Gina Kaus, Moritz Goldstein, Victor Auburtin, Hermann Sinsheimer, Leo Lania oder Alfred Polgar, über das neuartige Ereignis.[25] Doch nicht nur Reporter versuchten, dem modernen Renngeschehen Herr zu werden, auch Romanautoren, Dramatiker und Lyriker unterschiedlicher Stilrichtungen verarbeiteten das Rennen in ihren Texten, so etwa Paul Morand, Alice Berend, Ernest Hemingway,

23 Zitiert nach Franz, Renate: Fredy Budzinski, Köln 2007, S. 32.

24 Wenn auch der Höhepunkt der Reportagen in den 1920er- und 30er-Jahren liegt, gibt es literarische Vorläufer. Beispielsweise beschreibt Hermann Löns in einer Reportage über ein Steher-Rennen aus dem Jahre 1901 eine Rennsituation, wie sie durchaus vergleichbar auch später beschrieben wird: »Immer dasselbe Bild mit einigen Variationen. Ein jappendes Tandem, dahinter der automatische Mensch auf der Maschine. Dann eine Ablösung, die der andere ausnutzt, ein Einholen des Verlustes, und ein Wettmachen der Schlappe, wenn der andere ablöst … Tuff Tsss zck rundum, immer rundum. Eine unaufhörliche Folge kleiner Benzinexplosionen, ein ewiges taktmäßiges Geknatter, ein Donnern vor uns, ein Sausen neben uns, ein Gestrampel von vier oder sechs nackten Beinen, ein Vibrieren der Armmuskeln, Zurufe, ein Pfiff, rothe, grüne, schwarze Flecke, dahinjagend, braune Gesichter, immer rundum, rundum.« (Löns, Hermann: Zck Zck tuff tuff …. in: Hannoverscher Anzeiger, Nr. 140, 18. 6. 1901, 3. Beilage. Zitiert nach Dupke, Thomas: Mythos Löns. Heimat, Volk und Natur im Werk von Hermann Löns, Wiesbaden 1993, S. 264.)

25 Kisch: Elliptische Tretmühle, 1986; Roth, Joseph: Das XIII. Berliner Sechstagerennen, in: Roth, Joseph: Werke, Bd. 2, Köln 1990, S. 331–335; Kaus, Gina: Sechstagerennen, in: Heute wie gestern. Kleine Prosa, Hildesheim 2013, S. 118–120; Goldstein: Von morgens bis mitternachts. Blick in das Sechstage-Rennen, 2012; Polgar, Alfred: Sechstagerennen, in: Polgar, Alfred: Das große Lesebuch, Zürich 2004, S. 233–236; Auburtin, Victor: Sechs Tage, in: Jäger, Christian (Hg.): Glänzender Asphalt. Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik, Berlin 1994, S. 217–218; Sinsheimer: Sportpalast – Nach Mitternacht, 1994; Lania: Six Days, 1994. Nach dieser Hochphase verliert sich das Interesse am Sechstagerennen rasch wieder. Später gibt es nur noch wenige nennenswerte Reportagen und Geschichten, beispielsweise Martin Kessels Kurzgeschichte *Das Delirium der sechs Nächte* von 1955, das allerdings an die Erfahrungen der Weimarer Republik anknüpft.

Ödön von Horváth, Walter Mehring, Alfred Kerr, Georg Kaiser oder Erich Kästner.[26] Es schien ganz so, als ob es zur Pflicht eines jeden Literaten wurde, sich auf irgendeine Weise mit dem Sechstagerennen auseinanderzusetzen. So merkte Axel Eggebrecht 1930 in seinen *Zehn Geboten* für einen strebsamen jungen radikalen Literaten ironisch als sechstes, den literarischen Geist seiner Zeit kritisierendes Gebot an: »Bemühe dich, lyrisch über Sechstage-Schiebungen und sportiv über Schiller zu schreiben.«[27]

Eine Vorbemerkung dazu: Wenn im Folgenden von Beschleunigung, Stillstand und Spektakel gesprochen wird, scheint es doch bemerkenswert, dass nicht wenige der analysierten Texte der Gattung der kleinen Form entsprechen[28] und ebenso ein Teil der kommentierenden zeitgenössischen Sekundärliteratur, etwa Kracauer, jener Gattung entstammt. Dies lässt sich wohl nicht nur durch die Erzählökonomie, die Produktionsbedingungen, die in den Zeitungen abdruckbare Formen bevorzugten, oder durch die

26 Morand, Paul: Die Nacht des »Sechs-Tage-Rennen«, in: Nachtbetrieb, Hamburg 1989, S. 89–105; Kaiser, Georg: Von morgens bis mitternachts, Potsdam 1920; Berend, Alice: Der Herr Direktor, Berlin 1999; Hemingway, Ernest: Paris. Ein Fest fürs Leben, Reinbek bei Hamburg 2012; Horváth, Ödön von: Aus einem Rennradfahrerfamilienleben, in: Horváth, Ödön von: Sportmärchen, Frankfurt a. M. 1972, S. 68; Mehring, Walter: Sechstagerennen, in: Mehring, Walter: Der Zeitpuls fliegt. Chansons, Gedichte, Prosa, Hamburg 1958, S. 16–19; Kerr, Alfred: Sechstagerennen, in: Bemmann, Helga (Hg.): Immer um die Litfaßsäule rum. Gedichte aus sechs Jahrzehnten Kabarett, Berlin 1965, S. 69–70; Kästner, Erich: Sechstagerennen (von Eo Pelos), in: Ladenthin, Volker (Hg.): Erich Kästner Jahrbuch, Bd. 3, 2004, S. 161; Kästner, Erich: 6-Tage-Rennen, in: Kästner, Erich: Die Montagsgedichte, Zürich 2012, S. 169–170. Auffällig ist, dass es nur eine längere Erzählung (Morand) und nur einen Roman (Berend) zu geben scheint, in denen Sechstagefahrer als Protagonisten auftreten. Kai Marcel Sicks führt dies in seiner Untersuchung zum Sportroman der Weimarer Republik darauf zurück, dass die Protagonisten der Sportromane mit Ausnahme der Boxer ausschließlich Amateure sind, was im Gegensatz zum professionalisierten Radsportbetrieb steht (Sicks, Kai Marcel: Stadionromanzen. Der Sportroman der Weimarer Republik, Würzburg 2008, S. 40).

27 Eggbrecht, Axel: Zehn Gebote für einen strebsamen jungen radikalen Literaten, in: Kaes, Anton (Hg.): Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918–1933, Stuttgart 1983, S. 188.

28 Unter ›kleine Form‹ fällt mit Ernst Penzoldt gesprochen Folgendes: »Gemeint ist damit die nicht leicht einzuordnende, in der Presse meist unter dem Strich beheimatete, höchst mannigfaltige Literaturgattung der kürzeren Prosastücke, als da sind: poetische Betrachtungen der kleinen und großen Welt, liebenswerte Alltagserlebnisse, verliebte Spaziergänge, wunderliche Begegnungen, Stimmungen, gemütvolle Plaudereien, Glossen und dergleichen.« (Zitiert nach Haacke, Wilmont: Handbuch des Feuilletons, Bd. 2, Emsdetten 1952, S. 205.) Dadurch dass auch in den untersuchten Texten solche poetischen Betrachtungen überwiegen, glaube ich auch, dass die kleine Form die angemessenere Gattungsbezeichnung ist, beispielsweise für Kisch und Roth, als etwa die Kategorien der Reportage und kurzen Prosa. Natürlich sind dabei die Grenzen zur klassischen Reportage, wie sie vielleicht am ehesten bei Goldstein zu beobachten ist, fließend und nur schwer zu definieren. Jedoch geht es an dieser Stelle auch nicht um eine komplexe Gattungstheorie denn vielmehr um die Beziehung der textlichen Gattung zu ihrem dargelegten Inhalt. Zu einer Übersicht über verschiedene Denkbilder und zur kurzen Form vgl. Göttsche: ›Denkbilder‹ der Moderne und kulturkritische ›Betrachtungen‹, 2005.

literarischen Moden erklären, sondern leitet sich auch aus den spezifischen Bedingungen der Gattung der kleinen Form ab. So scheint es, dass darin mehr Inhalt verarbeitet werden kann als in so manchem sich auf Hunderten Seiten ausdehnenden Prosawerk.[29] Heinz Schlaffer fasst mit Bezug zu Walter Benjamin als zentrales Moment der kleinen Form die Produktion von Denkbildern auf.[30] Diese erlauben es, eine Einheit von Beobachtungen herzustellen, die nichtzusammenhängende Textstellen miteinander in Verbindung setzen, ohne dabei zwingend kohärente, stabile Figurenkonstellationen oder Handlungsabläufe aufzurufen. Denkbilder sind nicht einfach philosophische Traktate. Sie legen einen größeren Wert auf ihren ästhetischen Prozess. Dabei ermöglichen sie, in Anlehnung an Benjamins dialektische Bilder, ein Innehalten, das den Gedanken in Spannung hält und so zur Reflexion einlädt. Sich im Gegensatz zu Adornos oder Benjamins Denkbildern zwar näher am konkreten Gegenstand befindend, können auch Kischs, Roths oder Polgars Texte zum Sechstagerennen im Sinne der Denkbilder verstanden werden, die gerade auch aufgrund ihrer Form einen Reflexionsraum eröffnen.[31]

Zwei Fixpunkte spielen dabei eine besondere Rolle für die Denkbilder des Sechstagerennens. Erstens inszeniert sich der Erzähler als eine Art Entdecker, der auf ein neues Phänomen des Alltags stößt.[32] Zweitens interessiert dieser sich nicht für das eigentli-

29 Vgl. etwa die Bemerkung Alfred Polgars zur kleinen Form: »Aber ich möchte für diese kleine Form, hätte ich nur hierzu das nötige Pathos, mit sehr großen Worten eintreten: denn ich glaube, dass sie der Spannung und dem Bedürfnis der Zeit gemäß ist, gemäßer jedenfalls, als, wie eine flache Analogie vermuten mag, geschriebene Wolkenkratzer es sind.« (Polgar, Alfred: Die kleine Form, in: Polgar, Alfred: Kleine Schriften, Bd. 3, Reinbek bei Hamburg 1984, S. 372.)

30 Vgl. Schlaffer, Heinz: Denkbilder. Eine kleine Prosaform zwischen Dichtung und Gesellschaftstheorie, in: Elm, Theo (Hg.): Die Parabel. Parabolische Formen in der deutschen Dichtung des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1986, S. 174–194. Zur Geschichte des Worts ›Denkbild‹ vgl. Schulz, Eberhard Wilhelm: Wort und Zeit. Aufsätze und Vorträge zur Literaturgeschichte, Neumünster 1968, S. 218–252.

31 Im Unterschied zu anderen Texten ist dabei jedoch oftmals mehr als nur ein Bild in den jeweiligen Texten verankert, was mitunter eine literarische Überdetermination an sozialen Zusammenhängen konstruiert. Peter Borscheids Untersuchung zur Kulturgeschichte der Beschleunigung liefert zudem mit Verweis auf Erik Regers Roman *Union der festen Hand* einen interessanten Einwand, der den Versuch, auch im kleinsten Ereignis etwas Großes entdecken zu wollen, was hier durchaus wohlwollend als intellektuelles Denkbild verstanden wird, ebenfalls als Bestandteil der beschleunigten Rekordgesellschaft identifiziert: »Deutschland hatte die schnellsten Schiffe, die heldischsten Ozeanflieger, den besten Roggenboden, die höchsten Arbeitslosenziffern, die meisten Pleiten und die größten Skandale, und seine Hühner legten die frischesten Eier der Welt. Es war eine sonderbare Sucht, die kleinen Dinge ins Unendliche zu vergrößern.« (Reger, Erich: Union der festen Hand, zitiert nach Borscheid: Das Tempo-Virus, 2004, S. 192). Es ergänzt dies Alfred Polgars Kritik daran, im Sechstagerennen eine Allegorie auf die große Welt erblicken zu wollen.

32 Für einmal muss hierbei nicht auf einen theoretischen Text zurückgegriffen werden, sondern auf einen Autor, der eben diese erwähnten Eigenschaften der modernen Reportage in ironisierter Form kritisiert: Karl Kraus' 1910 erschienener Essay über Heine und die Folgen. »Dabei haben sie einen

che Ereignis, sondern vielmehr für die gesellschaftlichen Zusammenhänge und die darin stattfindenden sozialen Interaktionen.[33] Gegen diesen Versuch, einzelne Reportagen auf ihre Denkbilder hin zu lesen, kann eingewendet werden, dass damit zu einem gewissen Grad der intendierten Aufwertung der Feuilletonbeiträge Rechnung getragen wird. Wenn sich beispielsweise Roth mit seinem berühmt gewordenen Diktum »Ich mache keine ›witzigen Glossen‹. Ich zeichne das Gesicht der Zeit«[34] gegen seine Absetzung als Zeitungskorrespondent wehrt, impliziert er, dass seine Beiträge eben mehr enthalten, als die wenigen Zeilen vielleicht vermuten lassen. Wohl stimmt dies, wie die folgenden Abschnitte nahelegen, gleichzeitig muss dies auch als Verkaufsstrategie verstanden werden, der man auch als Wissenschaftler nur allzu gerne folgt, legitimiert dies doch die eigene Auseinandersetzung mit den Texten. Die Gefahr liegt also darin, dort nach Höherem zu suchen, wo es nichts zu finden gibt, oder auch Plattitüden als bahnbrechende Erkenntnisse verkaufen zu wollen.[35]

Auch unabhängig von seiner literarischen Verarbeitung entwickelte sich das Sechstagerennen zu einem verdichteten Mikrokosmos der Berliner Gesellschaft. Dies ist nicht nur im Sinne dessen zu verstehen, dass sich das Publikum analog zu seiner gesellschaftlichen Lage im Sportpalast verteilte – während die günstigsten Plätze am äußeren Ende der Halle zu ergattern waren, ließ sich das Bürgertum innerhalb der ovalen Radrennbahn verköstigen und anderweitig versorgen[36] –, die Angestelltenkultur

Entdeckerton, der eine Welt voraussetzt, die eben erst erschaffen wurde, als Gott das Sonntagsfeuilleton erschuf und sahe, dass es gut war. Diese jungen Leute gehen zum erstenmal in ein Bad, wenn sie als Berichterstatter hineingeschickt werden. Das mag ein Erlebnis sein. Aber sie verallgemeinern es.« (Kraus, Karl: Heine und die Folgen, in: Kraus, Karl: Heine und die Folgen. Schriften zur Literatur, Göttingen 2014, S. 83.)

33 Noch einmal Karl Kraus: »Wenn in Wien ein Straßenbahnunglück geschieht, so schreiben die Herren über das Wesen der Straßenbahn, über das Wesen des Straßenbahnunglücks und über das Wesen des Unglücks überhaupt, mit der Perspektive: Was ist der Mensch? … Über die Zahl der Toten, die uns etwa noch interessieren würde, gehen die Meinungen auseinander, wenn sich nicht eine Korrespondenz ins Mittel legt. Aber die Stimmung, die Stimmung treffen sie alle; und der Reporter, der als Kehrichtsammler der Tatsachenwelt sich nützlich machen könnte, kommt immer mit einem Fetzen Poesie gelaufen, den er irgendwo im Gedränge an sich genommen hat. Der eine sieht grün, der andere sieht gelb, Farben sehen sie alle.« (Ebd.)

34 Roth, Joseph: Briefe 1911–1939, Köln 1970, S. 88.

35 Vgl. Utz, Peter: ›Sichgehenlassen‹ unter dem Strich. Beobachtungen am Freigehege des Feuilletons, in: Kauffmann, Kai (Hg.): Die lange Geschichte der kleinen Form. Beiträge zur Feuilletonforschung, Berlin 2000, S. 155 f.

36 Das heterogene Publikum beschreibt Arno Arndt in seinem 1905 erschienenen *Berlin Sport*, als er über eine sportliche Veranstaltung berichtet, die einige Jahre vor den Sechstagerennen stattfand, die jedoch bezüglich der Aufteilung der Zuschauerränge auch für die kommenden Veranstaltungen im Sportpalast zutrifft: »Die Stehplätzler. Lauter junges Blut. Berlin N und O. Das lässt kein Rennen aus. Fährt selber Rad und hat alle Rekorde im Kopf. […] Am Arm seiner ›Kleinen‹ kommt der junge Kaufmann und der Studiosus aus den ersten Semestern, Zylinder auf dem Kopf. Daneben kleinbürgerli-

im Rennen nach Zerstreuung suchte und das Ereignis sowohl in seiner medialen Rezeption als auch in seiner eigentlichen Durchführung zum Massenereignis wurde, sondern auch dahingehend, dass, wie Budzinski bemerkt, das Rennen selbst zum Abbild der rekordsüchtigen Hobbes'schen Konkurrenzgesellschaft wurde. Den gesellschaftlichen Höhepunkt erreichte das Sechstagerennen gegen Ende der 1920er-Jahre, als neben dem Rennen in Berlin auch Veranstaltungen in Köln, Frankfurt, Leipzig, Stuttgart sowie Dortmund und kurz vor der faschistischen Machtübernahme in München organisiert wurden. Nichtsdestotrotz blieb Berlin auch in dieser späteren Phase das sportliche und literarische Zentrum der Radbahnrennsportwelt.

Mit dem Machtantritt des Faschismus am 30. Januar 1933 änderte sich die Situation der Sechstagerennen.[37] Nicht nur musste in Berlin ein erstes Rennen wegen der zeitgleichen Belegung des Sportpalastes durch die NSDAP verschoben werden, auch setzten die neuen Machthaber Regeländerungen durch, die eine weitere Durchführung der Sechstagerennen verunmöglichten.[38] So sorgte die Gleichschaltung einerseits dafür, dass die zahlreich existierenden Radfahrverbände zusammengelegt beziehungsweise, wie der Radsportverband Solidarität, verboten wurden. Damit wurden zeitgleich etliche Organisatoren und professionelle Radrennfahrer ins Abseits gestellt. Andererseits führten die neuen, vereinheitlichten Wettkampfrichtlinien, wie beispielsweise das Verbot von Trikotwerbungen, die einheitlichen Gagen oder die verringerte Maximalfahrtdauer, dazu, dass nunmehr auch abseits von individuellen Entscheiden keine ausländischen Teams mehr bereit waren, Rennen in Deutschland zu fahren. Zwar versuchten 1934 die Rennausrichter in Berlin und Dortmund noch einmal, sich den neuen Regeln anzupassen, ohne jedoch das Publikum damit begeistern zu können und so auch ohne wirtschaftliche Perspektive.[39] Auch wenn es keine nachweisbaren offiziellen Bestrebungen vonseiten der neuen Machthaber gab, die Rennen verbieten zu lassen, und der wirtschaftliche Misserfolg jede weitere Debatte erübrigte, gab es durchaus den ideologischen Willen, die Sechstagerennen nicht weiter zuzulassen. Dabei ging es dem Faschismus ei-

cher Mittelstand mit Familie. Wenn sie nicht mehr sehen können, schleppen sie Stühle und Tische vom Garten heran und stellen sich darauf. Die Völkerwanderung schwillt immer gewaltiger an. […] die große Welt auf dem anderen Teil der Tribüne ist bunt gemischt. In den Logen neben dem ›Verhältnis‹ in weißer Seide und der dezenteren Friedrichstraßenkokotte das wohlgepflegte Bürgertum.« (Zitiert nach Pfister, Gertrud: Sport als Show, in: Arenhövel, Alfons (Hg.): Arena der Leidenschaften. Der Berliner Sportpalast und seine Veranstaltungen 1910–1973, Berlin (West) 1990, S. 125.)

37 Für eine weiterführende Analyse des Sports im Nationalsozialismus vgl. Peiffer, Lorenz: Sport im Nationalsozialismus. Zum aktuellen Stand der sporthistorischen Forschung. Eine kommentierte Bibliografie, Göttingen 2015.

38 Zur politischen Funktion des Berliner Sportpalastes vgl. Täubrich, Hans-Christian: Vom Kaiserreich zum Dritten Reich. Massenaufgebot zur Politik, in: Arenhövel, Alfons (Hg.): Arena der Leidenschaften. Der Berliner Sportpalast und seine Veranstaltungen 1910–1973, Berlin (West) 1990, S. 42–64.

39 Zur Debatte, ob dies als Verbot oder nicht ausgelegt werden kann, vgl. Franz, Renate; Eric, Jan: Verbot – ja oder nein, in: Der Knochenschüttler (46), 2009, S. 4–9.

nerseits um den Versuch einer rassistisch motivierten ›Reinigung‹ des Sports von professionellen und ausländischen Fahrern zugunsten eines idealisierten Massensports und der daraus erhofften ›Volksgesundheit‹.[40] Andererseits kritisierten die neuen Machthaber seit Längerem schon die Exzesse des Radrennsports im Sportpalast. So heißt es zum Beispiel in einem am 23. November 1933 unter der Schlagzeile *Was fällt, das soll man stoßen* erschienenen Artikel des nationalsozialistischen Sportredakteurs Herbert Obscherningkat für die neue Herrschaftspolitik bezeichnend:

> »Gewiss würden nicht tausende in einer Woche in den Sportpalast strömen, wenn nicht seit Jahren für die Durchführung von Sechstagerennen die Reklametrommel gerührt worden wäre. Welche Kreise an dieser Durchführung besonders interessiert waren und zum Teil auch heute noch sind, ist bekannt. Wer einen Blick hinter die Kulissen werfen durfte, weiss, dass es in erster Linie Juden waren, die als Veranstalter auftraten. In der Zeit der größten jüdischen Machtausbreitung standen in Deutschland die Sechstagerennen am höchsten im Kurs. […] Wir bieten dem Volke nicht mehr derartigen Blödsinn – und siehe da: Das Volk ist heute zufriedener als zuvor.«[41]

Obscherningkat beruft sich auf das antisemitische Motiv, dass sich Juden am Renngeschehen bereichern würden. Solche antisemitischen Vorwürfe richteten sich nicht nur gegen die Organisatoren, sondern wurden mittels einer damit eng verbundenen Exzesskritik später auch auf Kulturschaffende ausgedehnt. Dies betraf beispielsweise den Komponisten Siegfried Translateur, dessen *Sportpalastwalzer* (ursprünglicher Titel *Wiener Praterleben*) bei jedem Rennen im Berliner Sportpalast gespielt wurde und prägender musikalischer Bestandteil des Renngeschehens war. Wegen der jüdischen Herkunft des Komponisten wurde das Stück ab 1934 verboten. Translateur selbst wurde 1944, wie so viele mit ihm, in Theresienstadt ermordet.

3.2 Sechstagerennen, rationalisierte Arbeitswelt und das amerikanische Tempo

Der Ausgangspunkt etlicher Texte über das Sechstagerennen liegt in der Verständnisfrage, wie so etwas wie dieses Rennen überhaupt existieren kann. So singt beispielsweise Ernst Busch im Lied über das Sechstagerennen: »Sechs Tage im Kreis, immer rundhe-

40 Vgl. dazu beispielsweise den 21. Punkt des NSDAP-Parteiprogrammes: »Der Staat hat für die Hebung der Volksgesundheit zu sorgen […]« (zitiert nach Scholtz, Harald: Erziehung und Unterricht unterm Hakenkreuz, Göttingen 1985, S. 191).

41 Zitiert nach Pawlowski: He, he, he… zum Radsport, 1990, S. 76.

rum – kein Sterblicher weiß: Warum nur, warum?«[42] Wie kann es sein, dass sich Menschen, sei es im Publikum, sei es auf der Rennbahn, eine solche Plackerei antun wollen? Eine vergleichbare Frage stellt Walter Mehring. So heißt es in dessen Gedicht *Sechstagerennen* in einer Zeile trocken: »Wozu … wozu …«.[43] Auch Gina Kaus fragt sich in ihrer Reportage für die *Wiener Arbeiterzeitung* aus dem Jahre 1928 verwundert: »Wie ist das möglich? Wie kann eine eintönige, sechstägige Treterei tausende Menschen in Atem halten, dass sie Zeit, Schlaf und Geld opfern? Was steckt dahinter?«[44] Sie kann, so zumindest die Implikation ihres Textes, erst recht nicht nachvollziehen, wie sich das Publikum und die Radrennfahrer trotz der enormen Geschäfte, die hinter dem Spektakel stehen, dafür begeistern können. Ebenso kann Alfred Polgar in seiner 1929 erschienenen Reportage nur sein Staunen darüber bekunden, wieso sich Menschen ein solches Rennen ansehen wollen: »Ist es schon erstaunlich, dass Menschen es aushalten, stundenlang dazusitzen und dem obstinaten Herumfahren der Radler zuzusehen […].«[45] Polgars große Augen richten sich vor allem auf die offene Frage, wie aus einem einfachen, monotonen Rundenfahren ein derart faszinierendes Ereignis werden kann. Zuletzt fordert auch der Kassierer in Georg Kaisers Drama *Von Morgens bis Mitternachts* nach kurzer Zeit in der Arena eine Erklärung für all das Treiben. So erwartet dieser, an die Rennkommissare gerichtet: »Erklären Sie mir den Sinn.«[46] Schlussendlich geht es bei all den zitierten Ausschnitten, mit Siegfried Kracauer und seinem mit der Feststellung »alle sporten sie jetzt« beginnenden Essay *Sie sporten* gesprochen, um die einfache Problemstellung: »Seit sie alle sporten, möchten sie erfahren warum.«[47] Dieses Warum kann sich einerseits als grundlegendes, die Totalität der Ereignisse anzweifelndes Warum gestalten, es kann sich aber ebenso auf die einzelnen Teilphänomene beziehen. Jedenfalls scheinen die widersprüchlichen Ereigniszusammenhänge des modernen Sechstagerennens ein Unbehagen auszulösen, das verarbeitet werden will.[48]

42 Lied 9 in Busch, Ernst: Der Barrikaden-Tauber, Audio CD, Barbarossa (Edel), 2005.

43 Mehring: Sechstagerennen, 1958, S. 16.

44 Kaus: Sechstagerennen, 2013, S. 118.

45 Polgar: Sechstagerennen, 2004, S. 235.

46 Kaiser: Von morgens bis mitternachts, 1920, S. 69.

47 Kracauer, Siegfried: Sie sporten, in: Kracauer, Siegfried: Schriften, Bd. 5.2 (Aufsätze 1927–1931), Frankfurt a. M. 1990, S. 14. Die gemeinsame Fragestellung zeigt einen weiteren erwähnenswerten Punkt auf. So lässt sich vor allem bei den Reportagen eine große Mittelbarkeit des Erzählers ausmachen, der sich schon zu Beginn durch eine solche Frage sichtbar macht. Daher sind die Reportagen meist auch nicht einfach als berichtendes Erzählen zu verstehen, sondern zeichnen sich durch Erzählerkommentare, Berichtigungen und weitere Fragestellungen aus, sodass der Erzähler seine zu Beginn gestellte Frage anhand unterschiedlicher Antwortstrategien schließlich selbst zu beantworten weiß.

48 Mit Helmut Lethen könnte man zu der Frage, was denn eigentlich dieses Unbehagen auslöst, sagen: »Es ist wohl der Gegensatz zwischen dem geschlossenen, unerschütterlichen Konstruktionssystem und dem zerrinnenden menschlichen Durcheinander, der dieses Grauen erzeugt.« (Lethen: Verhaltenslehren der Kälte, 1994, S. 39).

Eine wiederkehrende Strategie, um sich das Unerklärliche zu erklären, liegt in der Vorstellung, dass das Sechstagerennen als moderne Fortschrittserfahrung einer aus Amerika entstammenden rationalisierten Arbeitswelt und deren rasendem Tempo entspringt, was sich gewalttätig auf den Bereich der europäischen Freizeit auszudehnen beginnt. Nur die vermeintliche amerikanische Macht vermag den unerklärlichen »Geschwindigkeits-« und »Zeitrausch«,[49] so die späteren Worte von Helga Nowotny, zu erklären. Dieses argumentative Feld – oder anders formuliert ein vielschichtiger Diskurs –, im Folgenden mit dem Begriff des Amerikanismus beschrieben, prägt in so manchen Reportagen die Vorstellung dessen, was der Reporter vor sich sieht, wird politisch jedoch ganz unterschiedlich eingeordnet.[50]

Woraus allerdings entstammt die Verbindung von Amerika und dem Sportereignis? In die Zeit fallen 1923 die veröffentlichte Übersetzung von Henry Fords Biografie *Mein Leben und Werk* und die damit einhergehende Popularisierung von Rationalisierungsideen. Fords Idee, »das wüste Feld der Industrie in einen blühenden Garten zu verwandeln«,[51] und die darin verhandelte Vorstellung, dass auch das kapitalistische Wirtschaftssystem zur Vollbeschäftigung und gesellschaftlichen Harmonie tauge, fand im Rahmen des wirtschaftlichen Aufschwungs der 20er-Jahre, wie in der Einleitung erwähnt, auch in der Weimarer Republik Anklang. Während Ökonomen, Politiker und Angestellte von der produktiven Überwindung der anhaltenden gesellschaftlichen Widersprüche träumten, entstand gerade in demjenigen Bereich, der für Ford abseits des Konsums bedeutungslos erschien, eine zunehmende Kritik an dieser Entwicklung.[52] Mit geballter Kraft nahmen sich in der Folge etliche Schreiber aus der Kultursphäre des Eindringlings an und begannen, den Amerikanismus und das neue Tempo in den Feuilletons und Zeitschriften zu bändigen.[53] Diese Abfertigung lässt sich nicht nur als

49 Nowotny: Eigenzeit, 1993, S. 27.

50 Beim Versuch, das Rennen mittels des Werkzeugkastens des Amerikanismus zu erklären, handelt es sich aber nicht einfach um einen von der gesellschaftlichen Realität entäußerten Erklärungsversuch. Einige Texte können mittels aufgezeigter Strukturparallelismen durchaus nachvollziehbar aufzeigen, wie das Sechstagerennen als Teil der neuesten gesellschaftlichen Entwicklung verstanden werden muss.

51 Ford: Mein Leben und Werk, 1923, S. 314.

52 Vgl. Lethen: Neue Sachlichkeit 1924–1932, 1975, S. 20–32. Einher geht damit auch eine Debatte über die Rolle der Vergnügungs- und Kulturindustrie in ihrem Verhältnis zu einer ›Hochkultur‹. So schreibt beispielsweise Victor Auburtin in seinem Bericht über das Sechstagerennen: »Morgen werden die Sportzeitungen darüber berichten, die in Deutschland mehr gelesen werden als die Balladen Schillers.« (Auburtin: Sechs Tage, 1994, S. 217).

53 Ein solcher Kampf, wie Rudolf Paulsen in seiner Kritik am Expressionismus schreibt, gegen »ein rein passives Verbrauchtwerden, in dem der einzelne wahllos dem Tempo der Umwelt ausgeliefert ist, dem ›rasenden Leben‹« (Zitiert nach Ingold, Felix Philipp: Ikarus novus, in: Segeberg, Harro (Hg.): Technik in der Literatur. Ein Forschungsüberblick und zwölf Aufsätze, Frankfurt a. M. 1987, S. 326.), wird von etlichen weiteren seiner Zeitgenossen erwähnt.

Zurückweisung all derjenigen Phänomene verstehen, die gegen den Willen eines angeblich natürlichen Laufs aus den USA nach Deutschland gebracht wurden, sondern mitunter auch als nicht-regressive Zeitdiagnose.[54] Die kritischere Kommentierung beschränkt sich nicht auf die geografische Komponente Amerikas, sondern bezieht Stellung gegen die Elemente des Amerikanismus im Sinne eines Synonyms für eine totalitär rationalisierende kapitalistische Moderne.[55] Eine solche Kritik konstituiert mit Amerika einen Raum, der geprägt ist von einer widerspruchsfreien kapitalistischen Ratio, die der Ungleichzeitigkeit und Heterogenität Europas gegenübergestellt wird.[56] Wahlweise verkommt eine solche Projektion dann zur vereinfachenden Kulturkritik mit dem Wunsch nach gesellschaftlicher Regression,[57] zur affirmativen Forderung nach Gleichzeitigkeit[58] oder zur Traumvorstellung eines harmonischen Industriekapitalismus, wie

54 Ein Beispiel ist etwa Yvan Golls Aufsatz *Die Neger erobern Europa*. Darin heißt es, den Aufsatz in zwei Sätzen zusammenfassend: »Die Neger sind da. Ganz Europa tanzt bereits nach ihrem Banjo.« (Goll, Yvan: Die Neger erobern Europa, in: Kaes, Anton (Hg.): Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918–1933, Stuttgart 1983, S. 257.) Was für das heutige Auge reaktionär anmutet, ist hier zumindest ansatzweise anders intendiert. Es geht Goll vor allem darum, dass eine solche Entwicklung stattfindet, ob man sie nun haben möchte oder nicht. Der Amerikanismus erscheint dadurch als Ausdruck seiner Zeit und nicht als deren falsches Beiwerk. Schon weitaus dramatischer liest sich dies bei Otto Alfred Palitzsch, der 1928 davon berichtet, wie im Winter die Amerikaner ihre Kultur entsandten, um damit Deutschland zu erobern: »Im Winter 1927/28 machten sich die Amerikaner auf, um Berlin zu erobern. Sie entsandten einige Divisionen von Romanschriftstellern, eine zusammengesetzte Brigade dramatischer Autoren und ein Kampfgeschwader von Filmstars.« (Palitzsch, Otto Alfred: Die Eroberung von Berlin, in: Kaes, Anton (Hg.): Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918–1933, Stuttgart 1983, S. 281.) So bewegt sich die Kritik am Amerikanismus zwischen einer Kritik an den entfremdeten Auswüchsen der Moderne und einer regressiven Vorstellung eines natürlichen Urzustands.

55 Einer solchen Sichtweise schließt sich beispielsweise auch der zeitgenössische Redakteur Rudolf Kayser in seinem Aufsatz zum Amerikanismus an: »In der Tat: Amerikanismus ist eine neue europäische Methode. Wieweit diese Methode von Amerika selbst beeinflusst worden ist, das scheint mir recht gleichgültig zu sein.« (Kayser, Rudolf: Amerikanismus, in: Kaes, Anton (Hg.): Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918–1933, Stuttgart 1983, S. 265.) Auch Ernst Schumacher beschreibt die Kritik am Amerikanismus als eine Konfrontation der Lebenswelt mit der Vorstellung eines Ortes, an dem die »Widersprüche des Kapitalismus auf einer noch nicht gekannten Stufenleiter« erkannt wurden (Schumacher, Ernst: Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts, 1918–1933, Bd. 3, Berlin (DDR) 1955 (Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft), S. 144).

56 Vgl. Lethen: Neue Sachlichkeit 1924–1932, 1975, S. 26.

57 In vollendeter Weise erkennbar in der nationalsozialistischen Propaganda und deren proklamiertem Ziel, zurück zu einem völkischen, vorkapitalistischen Urzustand zu gelangen.

58 So lässt sich unter den linken Intellektuellen eine Tendenz beobachten, die die rasante Entwicklung als solche bejaht und unter dem Stichwort der ›Gleichzeitigkeit‹ aufzuzeigen versucht, wie die Rationalisierung nicht nur zur positiven Nivellierung der Massen führt, sondern ebenso unter neuen sozialen Dispositionen ins Progressive überführt werden könnte. So schrieb schon Lenin im Rahmen der Neuen Ökonomischen Politik, wie der Fordismus produktiv gemacht werden könnte: »Wir wis-

letzterer Wunsch sich sowohl bei den linken wie rechten Anhängern Henry Fords zeigt. Amerika ist in solchen Fällen nicht nur einfach Allegorie für verschiedene Elemente der Moderne, es ist vielmehr sowohl Verdichtung all dieser Elemente zu einem Begriff als auch Verschiebung struktureller Verhältnisse auf eine räumliche Projektionsfläche.[59]

Unter das Feld des Amerikanismus fallen nicht nur neue Formen der Unterhaltungs- und Kulturindustrie, sondern ebenso der Sport. Beispielhaft hierfür schreibt der deutsche Schriftsteller Hermann Kasack im Jahre 1928 in einem Essay über die Bedeutung des Sports: »Amerikanismus bedeutet heute etwa die Versachlichung der Vitalität. Dem entspricht die Entwicklung des Sports.«[60] Ebenso ist aber auch der umgekehrte Weg denkbar. Wenn Theodor Lüddecke davon berichtet, wie die amerikanischen Angestellten ihre Handgriffe in »sportlichem Gemütszustande«[61] verrichten, erscheint nicht mehr der Sport als Abbild der Industrie, sondern diese wird in ihrem Idealbild selbst zur sportlichen Freude – damit einher geht eine zeitdisziplinarische Idealvorstellung einer sportlich-effizienten und auf Höchstleistungen getrimmten Arbeitsleistung. Welches Trugbild über die amerikanischen Produktionsbedingungen und den Idealtypus eines perfekt rationalisierten Kapitalismus hinter solchen Einschätzungen

sen, dass Trusts und Fabriksarbeit der Frauen ein Fortschritt ist. Wir wollen nicht rückwärts schreiten zum Handwerk, zum Kapitalismus ohne Monopolstellung, zur Heimarbeit der Frauen zurück. Vorwärts durch die Trusts und anderes und über sie hinaus zum Sozialismus!« (Zitiert nach Lukács, Georg: Lenin. Studie über den Zusammenhang seiner Gedanken, Neuwied 1967, S. 17.) Kein Wunder wurde die tayloristische bzw. fordistische Produktionsweise in der Sowjetunion durchaus positiv rezipiert. Aber auch deutschsprachige Intellektuelle, wie an manchen Stellen beispielsweise Kracauer, sahen in der Gleichzeitigkeit eine Möglichkeit zur Entfaltung. Der Kapitalismus, so Kracauer, »rationalisiert nicht zu viel, sondern zu wenig« (Kracauer: Ornament der Masse, 1977, S. 57). Ebenso steht später auch Ernst Bloch einer solchen Rationalisierung in akzelerationistischer Manier durchaus positiv gegenüber: »›Amerika‹ verschwindet […] erst dann, wenn es zu Ende entdeckt ist, das heißt, die Revolution geht gerade durch den Kapitalismus hindurch, bejaht die Entfesselung maschineller Produktivkräfte, bejaht – selber ohne alle Angst – die radikale Entzauberung des mythologischen Scheins bis zu dessen spezifischem Nichts, worin es sein All zu finden hofft.« (Bloch, Ernst: Die Angst des Ingenieurs, in: Bloch, Ernst: Verfremdungen I, Frankfurt a. M. 1963, S. 169.)

59 Harro Segeberg hat bezüglich Amerika als Projektionsfläche einen treffenden Hinweis auf eine Stelle aus der Einleitung zu H. G. Wells' *Die Zukunft in Amerika* geliefert, der dieses Phänomen mit einem Satz zusammenfasst: »Also: fahren wir einmal nach Amerika, um zu schauen, wie unsere soziale Zukunft sich dort ausnimmt.« (Wells, H. G.: Die Zukunft in Amerika, Jena 1911, S. 1. Vgl. Segeberg: Literarische Technik-Bilder, 1987, S. 185.)

60 Kasack, Hermann: Sport als Lebensgefühl, in: Kaes, Anton (Hg.): Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918–1933, Stuttgart 1983, S. 261.

61 Lüddecke: Das amerikanische Wirtschaftstempo als Bedrohung Europas, 1925, S. 16. Vgl. dazu auch die Darstellung von Heinrich Hauser, der beobachten will, wie die Arbeiter der Ford-Fabriken sich ähnlich einem Sportler bewegen: »Die Arbeiter laufen bei der Arbeit mit, oft rückwärts gewandt. Es entsteht daraus ein fast sportlicher Eindruck, so etwas wie von der ›Beinarbeit‹ eines Boxers.« (Hauser, Heinrich: Feldwege nach Chicago, Berlin 1931, S. 231.)

steckt, sei dahingestellt. Dass eine solche Wechselwirkung aber sowohl auf die eine als auch auf die andere Seite möglich erscheint, ist angesichts der Kommodifizierung des Sports nicht weiter erstaunlich.

Bei der Beschreibung beziehungsweise bei der metaphorischen Verwendung des Sports geht es Kasack, Lüddecke und anderen AutorInnen vornehmlich um die Phänomene der rationalisierten und auf Tempo bedachten Leistungsgesellschaft, die mit der Projektionsfläche Amerikanismus beziehungsweise dem darin enthaltenen Sport infolge einer Komplexitätsreduktion mit wenigen Begriffen beschrieben und erklärt werden können. Amerika als modernster aller modernen Orte – oder bei Kasack und beispielsweise auch bei Robert Müller schlicht als geistige Epoche – erscheint als diejenige Struktur, die all die paradoxalen, »stupiden«[62] oder eben auch positiv konnotierten, leistungssteigernden Phänomene sowohl produziert als auch erklären kann.

3.2.1 Gina Kaus: Sechstagerennen

Auch die österreichische Autorin Gina Kaus verwendet in ihrer Reportage über das Berliner Sechstagerennen zwei prägende Elemente des Amerikanismus. Nachdem Kaus im ersten Teil erläutert, was ein Sechstagerennen ist – »ein Radrennen, das ohne Unterbrechung sechs Tage und sechs Nächte lang dauert«[63] –, erscheint Amerika im dritten Abschnitt ihrer Reportage als prototypischer, weil auf Rationalisierung und Tempo getrimmter Raum der modernen Leistungsgesellschaft. Die Übertragung von dessen Prinzipien nach Europa wird als gewalttätiges, im Gegensatz zu den lokalen Interessen durchgesetztes Machtmoment verstanden:

> »Die Sechstagerennen wurden in Amerika erfunden, im Lande der stupidesten Rekorde, sie eroberten schon vor dem Kriege London und Paris und jetzt gibt es auch in Berlin zweimal im Jahre Sechstagerennen, dann ist der große Sportpalast bis auf das letzte Plätzchen ausverkauft.«[64]

Kaus bemerkt, wie das Rennen als Fortführung einer amerikanischen Rekordsucht aufzufassen sei, in der das beschleunigte Übertrumpfen vergangener Leistungen als integraler Bestandteil des Wettkampfs verstanden wird. An den Anfang ihrer Kritik setzt sie dadurch ein zentrales und immer wieder bemerktes Phänomen des modernen Sports, der nicht ohne den ständigen Beschleunigungsdrang nach mehr und besserer Leistung auskommt. Analog zur Kapitalakkumulation kann dieser als kommodifizierte Ware nur

62 Kaus: Sechstagerennen, 2013, S. 118.

63 Ebd.

64 Ebd.

dann bestehen, wenn er immer wieder eine Performancesteigerung vollzieht. Und solange der Sport die Grundzüge der modernen Leistungsgesellschaft übernimmt, das heißt sowohl auf deren Ordnungsprinzipien als auch auf deren Reproduktionsbedingungen setzt, und die Konkurrenz des Wettbewerbs als öffentliches Spektakel vermarktet, ist dieser nicht nur auf Leistungssteigerung angewiesen, sondern ebnet gleichzeitig durch das Konkurrenzprinzip zwischen den einzelnen Sportlern immer wieder den Weg zu neuen Rekorden.[65] Anders gesagt, reproduziert der Sport gleichzeitig seine Struktur, die in ihrer Kommodifizierung beschleunigend wirkt, wie diese in ihrer öffentlichen Präsentation auf eine beständige Beschleunigung angewiesen ist.

65 Das Konkurrenzprinzip scheint eine der Eigenschaften des modernen Sports zu sein, die zur ideologischen Reproduktion bürgerlicher Gesellschaften beitragen. Wie der Sport historisch als Verbürgerlichungsstrategie verstanden werden kann, hat unter anderem Christiane Eisenberg in ihrem Werk *»English sports« und deutsche Bürger: Eine Gesellschaftsgeschichte 1800–1939* historisch nachgezeichnet (vgl. Eisenberg, Christiane: »English sports« und deutsche Bürger. Eine Gesellschaftsgeschichte 1800–1939, Paderborn 1999). Vgl. diesbezüglich auch Peter Borscheids Analyse des Sports im Zeitalter der Beschleunigung: »Auch im Sport übernimmt der Kontinent die englischen Kriterien, die auf eine permanente Steigerung der Leistung nach der Uhr angelegt sind.« (Borscheid: Das Tempo-Virus, 2004, S. 178) Eisenberg untersucht die unterschiedliche Entwicklung des frühen Sports in England und in Deutschland und stellt fest, dass das deutsche Bürgertum den Sport mehr und mehr als eine durch die Konkurrenz rund um rekordartige Leistungen definierte Aktivität zu bestimmen vermag. Das Bürgertum integriert dabei jene Sportarten aus England, wie etwa Tennis, Reiten, Segeln, Rudern oder den bürgerlichen, von seinem archaischen Urzustand gereinigten Fußball, die es durch deren Ordnungssystem ermöglichen, eigene bürgerliche Wertvorstellungen darauf zu projizieren und sich damit zu identifizieren. Eisenbergs zentrale These lautet, dass mit dieser Entwicklung ebenso eine Zeichenproduktion stattfand, die dem eigenen Handeln eine Kulturbedeutung zumisst. Dadurch erscheinen über den kulturellen Wert des Sports die ständige Konkurrenzsituation und der Drang nach immer besseren Leistungen – also allesamt bürgerliche Tugenden – plötzlich als sinnbehaftete individuelle Aktivitäten. Entsprechend liest sich der Sport in Kombination mit seiner gesellschaftlichen Ausbreitung und der darin inhärenten Erziehungsfunktion zur Kultivierung von Arbeit als Verbürgerlichungsstrategie, die diejenigen Werte in die Gesellschaft zu transportieren vermag, die dem Bürgertum so eigen sind. Als Nebenbemerkung sei erwähnt, dass diese Entwicklung von einigen Autoren schon in der Zwischenkriegszeit erklärt wurde. So beschreibt Robert Musil in seinem Essay *Als Papa Tennis lernte* die historische Entwicklung des modernen Sports durchaus vergleichbar mit Eisenberg: »Leider hat man diese romantischen Tenniswiesen bald aufgegeben und den modernen Hartplatz geschaffen, wodurch ein ernster Zug in den Sport kam.« (Musil, Robert: Als Papa Tennis lernte, in: Musil, Robert: Gesammelte Werke, Bd. 7, Reinbek bei Hamburg 1978, S. 688.) Daraufhin geht Musil auf den neuen bürgerlichen Sportgeist ein, der dieser historischen Entwicklung folgt: »Ich will das kurz fassen, da es ohnehin oft genug hervorgekehrt wird: da sind Mut, Ausdauer, Ruhe, Sicherheit, die man auf dem Sportplatz zwar nicht für alle Fälle des Lebens, aber immerhin so erwirbt wie ein Seiltänzer das Gleichgewicht auf einem Seil, das in der Höhe von einem Meter gespannt ist.« (ebd., S. 689) Musil beschreibt jenen von Eisenberg beobachteten Lernprozess, bei dem den bürgerlichen Tugenden über den Sport zuerst Kulturbedeutungen zugeschrieben werden, die dann über den Sport Verbreitung finden.

Doch erst nach dieser räumlich-historischen Verortung folgt der eigentliche Angriff von Kaus' Reportage. So wird das Rennen in der Folge als eine Parallelstruktur zu den kriegerischen Auseinandersetzungen des Ersten Weltkriegs verstanden. Dass es Kaus dabei mit den historischen Fakten nicht so genau nimmt, erscheint angesichts der Tatsache, dass es sich bei dem Rennen um eine Eroberung des europäischen Raums handelt, nicht der Rede wert.[66] Die Invasion wirkt als Schnitt der ungewollten Vermischung einer modernen korrumpierten amerikanischen Rennangelegenheit mit einer europäischen, möglicherweise noch zu rettenden, ursprünglichen Kultur. Dabei impliziert Kaus, wie das amerikanische Sechstagerennen schon vor dem eigentlichen Kriege fähig war, zu neuen Eroberungsfeldzügen anzutreten. Umso machtvoller wirkt die amerikanische Kultur, die nicht nur mit Waffengewalt zur Invasion fähig ist, sondern ebenso durch ihren kulturellen Hegemonieanspruch. Das sportliche Ereignis beinhaltet ein ursprüngliches Gewaltmoment, das dem eigentlichen Rennen vorangeht. So produziert nicht mehr das Sechstagerennen als Ereignis des modernen Berliner Stadtlebens zu problematisierende Phänomene, sondern das Rennen, das gewaltsam von außen als abgeschlossene Erscheinung in die europäischen Städte zwangsintegriert wurde, liest sich als Ursprung der folgenden im Artikel angesprochenen Probleme. Insofern das Sechstagerennen als Fortführung der amerikanischen Leistungsgesellschaft erscheint, ist die Autorin, wie sie zu Beginn erwähnt, dann auch nicht unglücklich darüber, dass Wien diese Erfindung aus dem Land der »stupidesten Rekorde«[67] erspart blieb: »Wien hat keine Boxkämpfe und keine Sechstagerennen, und das könnte die Wiener beinahe damit versöhnen, dass sie auch keine Untergrundbahn und keine Zentralheizung haben.«[68] Solange sich der Fortschritt als Regression gebärdet, kann getrost auf ihn verzichtet werden.

Die Gegenüberstellung des amerikanischen Sportereignisses und des nicht genau definierten, aber zumindest als nicht entfremdet markierten Idealbilds des Sports beinhaltet zugleich einen Vergleich verschiedener beschleunigter beziehungsweise entschleunigter Geschwindigkeitsmomente und ist gerade dadurch eingebettet in die Verhandlung sozialer Beschleunigung. Dies zeigt sich nicht nur im dankbaren Verzicht auf die Untergrundbahn, wenn damit ebenso auf andere Beschleunigungsphänomene verzichtet werden kann, sondern auch in der vor der Jagdszene beschriebenen Phase des Leerlaufs. Weil die Fahrer »nicht andauernd wettfahren«[69] können, bleibt das Leben in der Arena insbesondere am Tag ruhig und erinnert Kaus mehr an eine »Nomaden-

66 Tatsächlich fand zwar in Toulouse 1906 ein erstes modernes Rennen statt, dieses wurde jedoch mangels Interesse nach drei Tagen abgebrochen. Damit wurde 1909 in Berlin das erste Sechstagerennen nach modernen Regeln in Europa durchgeführt. Das erste Pariser Rennen folgte erst 1913 (vgl. Pawlowski: He, he, he… zum Radsport, 1990).

67 Kaus: Sechstagerennen, 2013, S. 118.

68 Ebd.

69 Kaus: Sechstagerennen, 2013, S. 118.

niederlassung«[70] denn an ein dynamisches Ereignis. In der prekären Idylle, die während der »gleichmäßigen und gleichgültigen«,[71] das heißt nicht beschleunigten Bewegung in der Arena entsteht, etabliert sich ein »provisorisches Familienleben«:[72] »[M]itgebrachte Mahlzeiten werden verteilt und verzehrt, Frauen machen Handarbeit, Kinder Schularbeiten, Männer wickeln Geschäfte ab oder spielen Karten.«[73] Sobald jedoch die Fahrer die Jagd nach Geld und Punkten antreten, löst sich der idyllische Zustand »blitzschnell«[74] auf und das Publikum beginnt erneut zu toben und mitzufiebern. Wenngleich dieser idyllische Zustand nur in Relation zum Ereignis denkbar ist und deswegen prekär bleiben muss, favorisiert Kaus in dieser Gegenüberstellung die Ruhe und entwirft dadurch das Bild einer Beschleunigung, die Teil einer sich entfremdenden Welt ist.

Kaus bleibt in ihrer Reportage nicht bei der kulturkritischen Zeitanalyse stehen, sondern entwickelt im Weiteren eine Antwort darauf, weshalb das Rennen zu einem solchen leistungsgetriebenen Spektakel verkommen ist. So gibt es erstens wirtschaftliche Kräfte, die hinter dieser Entwicklung stehen.[75] Bezeichnend hierfür heißt es: »[U]nd das Geschäft – das Geschäft ist enorm.«[76] Durch die rhetorische Verdoppelung die Bedeutung erhöhend betont Kaus, wie eng die einzelnen Radfahrer mit den Radfirmen in Verbindung stehen. Im Folgenden wird auch klar, dass die Rennfahrer nicht nur von den Firmen gesponsert werden; auch nutzen diese ihre finanziellen Ressourcen, um sich und ihre Produkte warenästhetisch gekonnt in Szene zu setzen. Folglich bestimmen die Firmen auch das Renngeschehen: »Aber noch tiefer im Hintergrund arbeiten andere Regisseure: Die Fahrradfirmen.«[77] Das Industriekapital, angedeutet mit einer Metapher aus dem Theater, erscheint als der eigentliche Lenker des gesellschaftlichen Spektakels – so lässt sich dann auch die anfangs gestellte Frage beantworten: »Was steckt dahinter? Vor allem Regie.«[78] Es geht Kaus jedoch nicht nur um die Sponsoren und andere finanzstarke Investoren, sondern auch um die einfachen Preisstiftungen, die das Renngeschehen lenken: »In der Nacht ist immer was los. Da findet sich schon eine Firma oder ein reicher Dandy, schreibt unvermutet einen Preis aus, zu

70 Ebd.

71 Ebd.

72 Ebd.

73 Ebd.

74 Ebd., S. 119.

75 Eine vergleichbare Kritik an der Korrumpierung des Sports äußert Kaus in ihrer Reportage *Der weiße Semmering* anhand einer Reportage über den Wintersport (vgl. Hofeneder, Veronika: Der produktive Kosmos der Gina Kaus, Hildesheim 2013, S. 175 f.).

76 Kaus: Sechstagerennen, 2013, S. 118.

77 Ebd., S. 120.

78 Ebd., S. 118.

Reklamezwecken, und die Jagd geht los.«[79] Das Sechstagerennen ist nur deswegen interessant, weil reiche Stifter, wie sich dann auch bei Georg Kaiser zeigen wird, Preise sponsern und so das Rennen immer wieder von Neuem antreiben, andernfalls würden die Fahrer auch in der Nacht nur »gemächlich und gemütlich«[80] nebeneinander herfahren. Aus der durch Preisstiftungen und von »PS-Dandys«[81] hervorgerufenen Dynamik entsteht ein Enkulturationsprozess, der das Gefallen an der Beschleunigung und der Bewegungsideologie forciert. Daraus folgend wird die sich beschleunigende Geschwindigkeit – die »Jagd«[82] – zum Selbstzweck des Ereignisses, worauf der Genuss des Zuschauers nur noch dann befriedigt werden kann, wenn stets neue Rekorde auf der Tagesordnung stehen.

Neben den wirtschaftlichen Interessen zeigt sich zweitens eine kulturelle Mode, die dafür verantwortlich gemacht werden kann, dass das Sechstagerennen mehr und mehr zu dem verkommen ist, was Kaus kritisiert. Für die neue Angestellten- und Intellektuellenkultur gehört es dazu, sich beim Sechstagerennen zu zeigen und darüber zu berichten, ohne sich dabei aber für das eigentliche Renngeschehen und den Sport zu interessieren:

> »Die Vergnügungslokale sind leer, denn es gehört zum guten Ton, die Nacht beim Sechstagerennen zu verbringen. Um 3 Uhr nachts beim Sechstagerennen, das ist ein mondänes Rendezvous. Die dritte Nacht des Sechstagerennens – eine solche Kapitelüberschrift fehlt in keinem snobistischen Roman.«[83]

Das Sechstagerennen ist folglich nicht nur vom ursprünglichen Sport abgekommen, weil die Industrie an dessen Kommerzialisierung interessiert ist, sondern ebenso, weil das Rennen zum gesellschaftlichen Ereignis selbst wurde. Bei diesem zeigt der Zuschauer weniger Interesse am Geschehen auf der Bahn als vielmehr an den sozialen Interaktionen mit dem restlichen Publikum. Die Sportarena wird für sechs Tage zum Ersatz für die sonst so vollen Vergnügungsstätten der zerstreuungssüchtigen Angestellten. Ein innerer Reflexionsprozess ist in diesem Vergnügungstempel allerdings nicht mehr möglich. So wirkt das Rennen trotz seiner Dynamik letztlich hemmend auf das Publikum ein, das sich geistig nicht mehr von der Welt der Arena zu trennen vermag. Damit ist dem Rennen auch hier ein Betrugsmoment eingegliedert – die Zuschauer wie die Sportler

79 Ebd., S. 119. Wenn auch nicht weiter darauf eingegangen werden kann, sei doch zumindest nochmals der Aspekt der Reklame betont. Denn auch bei Kaus sind die Sechstagefahrer »letzten Endes nichts weiter als rasende Plakatsäulen«, wie André Reuze 1928 in seinem Radfahrer-Roman *Giganten der Landstraße* die Fahrer der Tour de France beschreibt (Reuze, Andre: Giganten der Landstraße, zitiert nach Klose: Rasende Flaneure, 2003, S. 66).

80 Kaus: Sechstagerennen, 2013, S. 118.

81 Virilio: Ästhetik des Verschwindens, 1986, S. 71.

82 Kaus: Sechstagerennen, 2013, S. 119.

83 Ebd.

werden zum »Narren«[84] gehalten –, wie Kaus schon zuvor im Rahmen der Kritik an den Geldgebern kritisiert.[85] Der von Amerika übernommene Sport erscheint sowohl durch die Interessen der Finanzsphäre wie auch durch die falschen modischen Entwicklungen als Betrug an der ursprünglichen Zeichenbedeutung. Statt die Gesundheit zu fördern und den Geist zu wecken, steht der Sport nunmehr für eine dekadente soziale Interaktion und eine ebenso dekadente Finanzierung des Spektakels. Gerade dadurch jedoch erscheinen die Phänomene nicht als solche, sondern vielmehr als Ursprung der modernen Rennangelegenheit, die in ihrem konstruierten sportlichen Urzustand durchaus zu bejahen wäre.[86] Dadurch verschleiert die Projektion, die die Phänomene zum Wesen verklärt, letztlich, dass dem Sechstagerennen ein ebenso intrinsisches Ordnungsprinzip inhärent ist, das Konkurrenz und Dekadenz gleichsam mitproduziert.[87]

84 Ebd., S. 120.

85 Dass sich das Rennen in seiner Verdorbenheit nicht selbst aufzulösen beginnt, liegt Kaus zufolge einzig darin, dass zu viele verschiedene Einzelinteressen vorhanden sind, die eine totalitäre Planung des Spektakels immer wieder durchkreuzen: »Wenn es trotzdem auch für Eingeweihte immer wieder Überraschungen gibt, so deshalb, weil die Konkurrenzmanöver einander gelegentlich durchkreuzen, weil vor allem die Rennleitung ein Interesse daran hat, ihr Sensationsgeschäft mit den Gliedern der Fahrer und den Nerven der Zuschauer nicht durch andere Geschäfte stören zu lassen, und weil sie deshalb, wenn sie etwas wittert, die Bestochenen zwingt, ihr Wort nicht einzuhalten.« (Ebd.)

86 Auch dies scheint eine Eigenschaft zu sein, die nicht nur dem Sechstagerennen, sondern dem Sport generell anhaftet. Auf der einen Seite gibt dieser vor, sich ausschließlich auf sich selbst zu beziehen. »In einer von Utilitarismus regierten Welt«, so schreibt Wolfgang Rothe diesbezüglich, »ist der Sport edel, weil ohne banalen Nutzen im Alltagsleben, zwecklos.« (Rothe: Sport und Literatur in den zwanziger Jahren. Eine ideologiekritische Anmerkung, 1981, S. 142) Wenn aber der Sport zugleich einen Spielraum, etwa in Form der Rennbahn, erschafft, der isoliert von seiner Umwelt erscheint, ist es doch so, dass dieser immer stärker mit anderen gesellschaftlichen Sphären interagiert: Sei dies durch den Ruhm der Fahrer und deren gesellschaftliche Anerkennung oder auch ganz banal, dass ohne die Finanzierung und Bereitstellung einzelner Siegesprämien das Sechstagerennen zu einem monotonen Rundendrehen verkommen wäre, ist der Sport in seinem Wesen niemals isoliert von der ihn umgebenden Gesellschaft. Diesen Widerspruch beschreibt Michael Ott in seinem Aufsatz über die Rezeption des Sportpublikums wie folgt: »Gerade im Oszillieren zwischen der Präsenz der Körper im sportlichen ›Ereignis‹ und deren medialer Re-Präsentation entfaltet sich so eine Faszinationsgeschichte des Spektakulären, die soziale, politische und ästhetische Codes zur Geltung bringt und die Sportler zu Inkarnationen kultureller Normen werden lässt. Der Sport selbst wird zum ›Schauplatz‹ der symbolischen Ordnung, obwohl – oder gerade weil – sich diese Bedeutung in der performativen Evidenz des Sports immer über Körper beglaubigen, die nichts zu bedeuten scheinen als sich selbst – reine Kraft, reines Können und reinen Schmerz.« (Ott, Michael: »Unsere Hoffnung gründet sich auf das Sportpublikum«. Über Sport, Theatralität und Literatur, in: Fischer-Lichte, Erika (Hg.): Theatralität und die Krisen der Repräsentation, Stuttgart 2001, S. 488.) Dadurch, dass sich der Sport trotz seiner zunehmenden Professionalisierung als isoliertes Refugium innerhalb der modernen Gesellschaft zu etablieren vermag, entpolitisiert er sich ebenso, wie er sich zunehmend politisiert.

87 Zusätzlich erwähnt Kaus im zitierten Auszug, dass es sich zieme, über das Spektakel literarische Bemerkungen zu verfassen und so das Ereignis überhaupt erst mit einem gesellschaftlichen Mehrwert

Am Ende fasst Kaus alle ihre bisherigen Überlegungen in einem Schlusswort zusammen, in dem sie noch einmal die Rolle der kapitalistischen Leistungsgesellschaft und der Industrie betont:

> »Das ist also ein Sechstagerennen: als sportliche Veranstaltung die ödeste Rekordhascherei; als Spektakel ein Riesengeschäft, das geschickte Arrangeure machen mit Hilfe von Grausamkeit und Snobismus des Publikums und auf Kosten von ein paar Dutzend armen Teufeln, die in zehn Jahren an einem Herzleiden zugrunde gehen werden; eigentlich aber Propaganda für irgendeine Firma, die bloß ein paar Geldbedürftigen ihren sportlichen Ehrgeiz abkaufen muss, um Sport und Sportler, Arrangeure und Publikum gleichermaßen zum Narren zu halten.«[88]

Dass das Sechstagerennen trotz seines spektakulären Charakters eine öde Angelegenheit bleibt, ist, wie sich noch zeigen wird, Bestandteil etlicher kritischer Bemerkungen zum Rennen. Wiederum umschreibt Kaus den Verfälschungsprozess des Rennens durch die Grausamkeit mit einem Gewaltmoment. Insofern sie die sportliche Leistung nicht als sinnvolle Bewältigung eines zu erbringenden Opfers erfährt und so außerhalb der kollektiven Moral des Sechstagerennens bleibt, wirkt die gewalttätige Dynamik innerhalb des Rennens als intrinsische Barbarei des Spektakels und nicht etwa als sportliches Vergnügen. Damit reiht sich Kaus auch bezüglich der Frage der Gewalt in eine ganze Reihe von weiteren Reportagen und Berichten über das Sechstagerennen ein.[89] Doch dabei bleibt es nicht. So verwendet die Autorin im Folgenden eine gesundheitliche Hypothese – das Ende des Radfahrerlebens findet sich im Kollaps des Herz-Kreislauf-Systems –, um ihren rhetorischen Angriff auf die Rolle des Sports in der Leistungsgesellschaft und die dabei akkumulierten riesigen Geschäfte zu vollenden. Dadurch werden die Fahrer in eine Opferrolle gedrängt und erscheinen nur noch als ein paar Dutzend bemitleidenswerte Kreaturen. Die Schuld an der Totalität des

aufzuladen. Inwiefern Kaus damit recht hat und gerade die Kommentierung des Ereignisses das Spektakel überhaupt erst spektakulär machen kann, wird sich an anderer Stelle nochmals zeigen. Die Stelle ist hier jedoch auch aufgrund der nebensächlichen Bemerkung zu betonen, dass Kaus das Rendezvous um drei Uhr in ihrer Kurzgeschichte *Beatrice* selbst als Motiv verwendet. In der Erzählung geht es um die gleichnamige moderne Stadtfrau, die als Zeugin in einem Scheidungsfall auftreten muss. Als Beatrice davon erfährt, als Zeugin auserwählt geworden zu sein, antwortet diese, am entsprechenden Tag nichts Besonderes vorzuhaben, außer: »[…] um drei Uhr habe ich ein kleines Rendezvous beim Sechstagerennen.« (Kaus: Sechstagerennen, 2013, S. 139) Ob Kaus hier das Rendezvous in einer intertextuellen, autoironischen Funktion, als Klischee der modernen Berliner Frau oder gar unbewusst verwendet, sei dahingestellt.

88 Ebd., S. 120.

89 Vgl. zum Beispiel die beiden Reportagen von Roth: Das XIII. Berliner Sechstagerennen, 1990; Goldstein: Von morgens bis mitternachts. Blick in das Sechstage-Rennen, 2012.

Problemfelds wird auf das geschickte Handeln weniger Arrangeure geschoben. Der Sport wird nicht als bürgerliche Kategorie, sondern vielmehr als eine von außen korrumpierte Aktivität wahrgenommen, die die moderne Rekordhascherei gleichermaßen überwinden müsste wie die darin stattfindende Einflussnahme der Industrie. Die dem sportlichen Ereignis intrinsischen Ordnungsprinzipien bleiben jedoch die großen Abwesenden in Kaus' Reportage. Es geht an dieser Stelle nicht darum, Kaus in die Nähe späterer regressiver Kritik am Sport zu stellen. Nur schon deswegen nicht, weil Kaus eine der wenigen Reporterinnen ist, die die kontextuelle Rolle der Fahrradindustrie in einem materialistischen Zugang überhaupt kritisch zu hinterfragen und eine Verbindung zwischen Kapitalinteresse und Spektakel zu erkennen vermögen, und weil Kaus nicht auf die Versprechen des ›weißen‹ Sozialismus hereinfällt. Vielmehr geht es darum, ein Deutungsmuster zu erklären, das auch bei Kaus dazu führt, dass die strukturinternen Widersprüche des Sports als ein äußeres Aufdrücken von Phänomenen und nicht als Erscheinung einer Strukturbedingung wahrgenommen werden. Gerade dadurch ist es kein Zufall, dass die Reportage mit einem bekannten Bild von Amerika beginnt, das in seiner diskursiven Setzung in einer falschen Zuschreibung von Phänomenen verharrt. Denn dass der Sport in der Leistungsgesellschaft stets Leistung erzwingt, obwohl er doch nur Selbstzweck sein möchte, und dass das Geschäft Teil des Spektakels ist, obwohl das Rennen in der Werbung gerade durch Regelkonformität und Fairplay auftritt, erkennt Kaus zwar als Phänomene an, nicht aber als Ergebnis der strukturellen Bedingungen. Exemplarisch hierfür sind die Geldbedürftigen, die paradoxerweise als Ausnahmeerscheinung und nicht als Norm der Lohnabhängigkeit beschrieben werden. Was Kaus letztlich kritisiert, ist die sich beschleunigende Zirkulationssphäre des Spektakels, in dem der Warenwert des Fahrers und die Ereignisse im Sportpalast erst durch die Geldform konstituiert werden. Entsprechend bietet es sich an, dass Kaus sich in letzter Instanz auf die Kritik am Amerikanismus und dessen Diskursfeld beruft: Der Betrug an der ursprünglichen Zeichenbedeutung, das hierbei erfolgte Gewaltmoment und die Darstellung personifizierter Arrangeure sind bezeichnende Verwendungsbeispiele jenes Diskurses. Dadurch aber wird der fälschlicherweise diagnostizierte Betrug am Zeichen selbst zum schützenden Verblendungszusammenhang über die wirklichen Verhältnisse.[90]

90 Vergleichbares findet sich auch in Leo Lanias Reportage: »Gladiatorenschlachten, Stiergefechte, Boxkämpfe – es bleibt immer dasselbe. Und doch: nur dieses Sechstagerennen ist das Spiegelbild unserer Zeit, ihr schlagendster Ausdruck, ihre gigantisch-groteske Apotheose. Sport? Es hat mit ihm nicht das geringste zu tun.« (Lania: Six Days, 1994, S. 219).

3.2.2 Paul Morand: Die Nacht des Sechs-Tage-Rennens

Kaus ist längst nicht die einzige Autorin, die das Sechstagerennen als Teil der rationalisierten Welt versteht. Auch in Paul Morands 1922 auf Französisch erschienener Novelle *Die Nacht des »Sechs-Tage-Rennens«* wird das Rennen als modernste Angelegenheit erlebt, allerdings als solche, die es im Gegensatz zum kritischen Blick von Kaus ausdrücklich zu loben gilt. Die Kurzgeschichte lebt von einer Dreiecksgeschichte in der Länge eines Sechstagerennens. Der Erzähler trifft auf die »rebellische und schöne«[91] Léa, die eigentlich in einer Beziehung mit dem begnadeten Rennfahrer Petitmathieu steht. Während der Fahrer an das stattfindende Rennen gebunden ist und dadurch wenig Zeit für Léa aufbringen kann, kommen sich diese und der Erzähler immer näher. Dieser findet im Laufe der Zeit Gefallen am Rennen selbst und wird mehr und mehr in die kollektive Moral des Spektakels integriert, sodass er sich schließlich der Arena und Petitmathieu ebenso zugeneigt fühlt wie Léa.[92] Insofern die klischierte Charakterzeichnung die drei Figuren als Prototypen einer hedonistisch-harmonischen Phase des prosperierenden Kapitalismus erscheinen lässt, kann sich der Erzähler auch mit Petitmathieu anfreunden und ihn anfeuern, während dieser ihm gleichzeitig viel Glück mit Léa wünscht. Diese wiederum wird (antisemitisch klischiert gezeichnet) als nicht zu zügelnde, moderne jüdische Frau dargestellt und lässt sich entsprechend nicht zwei Mal bitten.[93]

91 Morand: Die Nacht des »Sechs-Tage-Rennen«, 1989, S. 99.

92 Der Radsport ist sowohl auf eine individuelle als auch auf eine kollektive Moral angewiesen. Einerseits muss er Sportler produzieren, die als Einzelpersonen übermenschliche Leistungen vollbringen, andererseits aber muss diese Leistung auch immer wieder durch das Kollektiv als solche legitimiert und nachvollziehbar gemacht werden. Diesen Widerspruch beobachtete Roland Barthes in seinem Aufsatz *Die Tour de France als Epos* anhand der Berichterstattung über die Tour de France: »Die Tour ist ein Zusammenprall von Charakteren, man braucht eine Moral des Individuums, des einsamen Kampfes ums Dasein. […] Doch die Tour ist auch ein Sport, sie verlangt nach einer Moral des Kollektivs. Das ist ein tatsächlich nie aufgelöster Widerspruch, der die Legende dazu zwingt, das Opfer ständig neu zu erörtern und zu erklären, jedesmal die Großmut ins Gedächtnis zu rufen, auf der es beruht. Weil das Opfer als sentimentaler Wert empfunden wird, muss man es unablässig rechtfertigen.« (Barthes, Roland: Die Tour de France als Epos, in: Barthes, Roland: Mythen des Alltags, Berlin 2012, S. 150.) Es zeigt sich auch in der Literarisierung des Sechstagerennens, wie einerseits auf die individuelle Leistung hingewiesen wird, andererseits diese durch die nicht vollzogene Vermittlung der Sinnhaftigkeit des Rennens ebenso kritisiert werden kann. Die Leistung erscheint erst dann als eine solche, wenn gleichsam das Opfer performativ miterschaffen wird. Fällt der Reporter, der ebenso Erzählinstanz wie historische Figur ist, hingegen aus diesem diskursiven sportlichen Rahmen, in dem ein solches Opfer angepriesen und die kollektive Moral konstituiert wird, erscheint das Rennen zunehmend als sinnloses Rundendrehen. Ist er aber Teil der kollektiven Moral, erscheint auch die Opferbereitschaft des Individuums als sinnbehaftete Tätigkeit.

93 So lässt die Geschichte nichts an misogynen und antisemitischen Vorstellungen aus. Die Jüdin Léa ist zügellos, verkauft sich zwischendurch auch mal für Geld und fällt zu Beginn der Erzählung vor allem

Die beiden Männer wirken dabei ebenso zeitgenössisch modern wie das Rennen. So trifft sich das Publikum zum gemütlichen Champagnertrinken, während die Rennfahrer sich um Preise streiten und dadurch mehr und mehr gesellschaftliche Anerkennung erlangen. Das Rennen wird zum beschleunigten Exzess, in dem alle auf ihre Kosten zu kommen scheinen. Die Professionalisierung der Welt, in der die Amateure längst zurückgelassen wurden, ermöglicht es, stets zu neuen sportlichen wie privaten Höchstleistungen emporzusteigen:

> »Es war ein unlogisches und doch natürliches Spiel, in das ich als Dritter reingeriet und ein Spiel, das mich erstaunte, verwirrte und mir jedenfalls alleine die Kraft verlieh, den furchtbaren Augenblick zu ertragen, in dem die Amateure der Nacht erkennen müssen, dass sie endgültig besiegt sind.«[94]

Das unlogische und doch natürliche Spiel, ambig ebenso auf die Dreiecksgeschichte wie auf das Sechstagerennen beziehbar, ist nichts anderes als die Einheit der Widersprüche im Spektakel.[95] Tatsächlich wirkt dieses von außen unlogisch, es definiert sich über willkürliche Regeln und setzt sich seine eigenen Charaktermasken auf. Sobald jedoch jemand darin integriert wird, wird das Spiel zur Hyperrealität, die sich selbst naturalisiert. Die Regeln und das Bild ergeben plötzlich eine in sich geschlossene Einheit, als wäre sie nie künstlich erschaffen worden. Das Spektakel ist, so schreibt Guy Debord diesbezüglich, »das Herz des Irrealismus der realen Gesellschaft«,[96] und meint damit, dass dieses, obwohl es mit der Kulturindustrie und der Konsumwelt tatsächlich irreal erscheint, die Realität des »gesellschaftlich herrschenden Lebens«[97] darstellt, es sich folglich als unlogisch und natürlich zugleich präsentiert.

Ist man erst einmal im Ereignis gefangen, können dessen Phänomene als sinnliche Befriedigung genossen werden. So beschreibt der Erzähler von Morands Geschichte im weiteren Verlauf, ganz im Gegensatz zu Kaus, welche positiv konnotierten dynamischen Kräfte in der individuellen Bewältigung der strukturinternen Widersprüche der

durch ihren übermäßigen Alkoholkonsum auf. An Klischees fehlen dürfen schließlich auch nicht, wie Petitmathieu dem Erzähler anpreist, »die fabelhaften Brüste, an denen man sich erholen kann« (Morand: Die Nacht des »Sechs-Tage-Rennen«, 1989, S. 102). Dass der als Antisemit bekannte und spätere Kollaborateur Morand solche Elemente in seine Erzählung einbaut, ist jedoch nicht weiter erstaunlich (vgl. Weiss, Jonathan: Irene Nemirovsky: Her Life And Works, Stanford 2007, S. 71; Brustein, William: Roots of hate. Anti-semitism in Europe before the Holocaust, Cambridge 2003, S. 125).

94 Morand: Die Nacht des »Sechs-Tage-Rennen«, 1989, S. 97.

95 Die Dreiecksgeschichte ließe sich auch als Verhältnis von Erzähler, Rennen und Publikum auffassen. Dabei wird der Kommentator als Dritter derart tief in das Spektakel eingesogen, dass er eben nicht mehr von außen berichten kann, sondern Teil der Veranstaltung wird.

96 Debord: Die Gesellschaft des Spektakels, 1996, S. 15.

97 Ebd.

modernen Gesellschaft liegen. Dass Morands Protagonist in diesem Kampf gegenüber den potenziellen Mitstreitern durch die sozialen Hintergründe, wie etwa seine Attraktivität oder das vorhandene Geld, weitaus bevorteilt ist, scheint dem Protagonisten nicht aufzufallen. Die Möglichkeit zum Erfolg ist freilich an spezifische Ressourcen geknüpft. Für die Unterlegenen bleiben entweder die Niederlage oder die Ersatzbefriedigung der Identifikation, mit der sich am möglichen Gewinn trotzdem teilhaben lässt. So projiziert vor allem derjenige eine schöpferische Kraft in den Prozess der Bewältigung der Widersprüche, der die Ressourcen für ebendiesen Kampf zu besitzen glaubt. Der Glaube, aus dem Niedergang der Amateure gleichsam neue schöpferische Kraft gewinnen zu können, ist Teil einer Perspektivierung durch die Seite derjenigen, die glauben, von diesem Zustand profitieren zu können.

Auch die Amateure der Nacht sollen im Sinne der Erzählung mehrdeutig verstanden werden, sodass man diese sowohl auf die Fraueneroberer als auch auf die Rennfahrer beziehen kann. Die Professionalisierung ist in beiden Fällen notwendig, weil eine Epoche angebrochen ist, in der nur derjenige zur sportlichen Bewältigung der sozialen Interaktion antreten kann, der sich den neuen Regeln anzupassen oder sich zumindest durch etwaige List einen Vorteil zu verschaffen vermag. So scheint der Erzähler zwar nicht dieselbe Gesundheit wie Petitmathieu zu besitzen, indem er sich aber rhetorisch geschickt gibt und dadurch eine Differenz zwischen sich und seinen Mitmenschen kreiert, wird er ebenso zum Sieger. Die moderne Gesellschaft erscheint so als ein sich lohnender Exzess, der ständig zur neuen Bedürfnisbefriedigung fähig ist. Die soziale Beschleunigung tritt als deren Bedingung in Erscheinung. Eine solche (Traum-)Welt entgeht den Spannungsverhältnissen und wirkt wie eine zugleich grotesk verstellte Harmonie. Entsprechend können die beiden Freunde sich getrost Léa hin- und herschieben. Freilich ist einzuwenden, dass es sich auch bei diesem freien Zustand um ein Herr-Knecht-Verhältnis handelt, in dem der Herr dem Knecht zwar Freiheiten erlaubt, jedoch nur dann, wenn die Setzung des Rahmens trotzdem in seiner Macht bleibt – Harmonie gelingt nur unter gewissen Bedingungen.[98] Die Kontrolle und der Herrschaftsanspruch bleiben dadurch, trotz formaler Freiheit, ebenso bestehen, wie auch andere Widersprüche der Leistungsgesellschaft aufrechterhalten werden. Die Verschiebung und das qualitativ Neue an diesem Zustand sind vor allem auf einen sozial determinierten und perspektivierten Blick auf die soziale Beschleunigung zurückzuführen und nicht etwa auf eine reale Veränderung sozialer Verhältnisse.

Im Gegensatz zu Kaus erscheint der Amerikanismus bei Morand so durchweg posi-

98 So wird beispielsweise erzählt, wie Petitmathieu Léa zwar nicht in der Halle haben möchte und ihr gewisse Freiheiten gewährt, aber trotzdem wissen will, was sie gerade tut: »Ich erfuhr, dass Petitmathieu ihr zur Erledigung ihrer Korrespondenz und Besuche nur das Exzelsior erlaube, die Kneipe der Rennfahrer. Dort war er sicher, jede Kleinigkeit durch seine Kumpane und die Cafékellner zu erfahren.« (Morand: Die Nacht des »Sechs-Tage-Rennen«, 1989, S. 97.)

tiv konnotiert. Das Sechstagerennen wird nicht mehr von außen aufgezwungen, sondern wirkt als deterritorialisiertes kosmopolitisches Ereignis, bei dem die Fahrer und die Zuschauer alte räumliche Grenzen gemeinsam hinter sich gelassen haben. Während Petitmathieu im Jahr zuvor noch im »Madison Square«[99] am Rennen beteiligt war, ist Léa davon beeindruckt, dass der Erzähler die »italienischen Seen«[100] kennt und ebenso weltgewandt ist wie die Radrennfahrer. Und auch das Publikum zeigt sich als Ansammlung ansehnlicher Weltbürger:

> »Aufgereiht am Rande des Bürgersteigs äfften die Autos der Gäste fremde Formen nach. Sie standen da als Kanonen, Yachten, Badewannen, Luftschiffe. Andere wurden eilig mit Champagnerkisten zugedeckt. Ihre Besitzer waren junge, lackierte, sehr hübsche Leute, die die Zeit hinter einem Eis totschlugen [...].«[101]

Zwar erscheint auch hier der Amerikanismus in Form seiner materiellen Errungenschaften und all der fremden Formen als etwas Neues, im Gegensatz zur Reportage von Kaus wird dem jedoch schöpferischer Wert zugesprochen. Die neuen Formen sind bei Morand keine barbarischen Abbilder der Leistungsgesellschaft, sondern Ausdruck der neuesten technologischen Entwicklung, die mit ebenso dynamischen wie hübschen jungen Zeitgenossen zur Einheit des modernen, tempobegeisterten Stadtmenschen verschmelzen. Die Rationalisierung erscheint dadurch nicht als Dialektik von Fortschritt und Regression, sondern einzig als positive Entwicklung hin zu einer besseren, hedonistischen Zukunft. Selbst wenn Léa sich dabei in »achtundneunzig weiße Kaninchen«[102] einhüllt und damit die tote Arbeit der Ware äußerst lebendig erscheinen lässt, wirken die rationalisierte Moderne und damit das Sechstagerennen bei Morand als erhofftes Gesamtkunstwerk.

3.2.3 Egon Erwin Kisch: Elliptische Tretmühle

Der zeitgenössische, das heißt der moderne Charakter des Sechstagerennens wird auch von Egon Erwin Kisch in seiner 1923 entstandenen Reportage *Elliptische Tretmühle* thematisiert. Kisch weist im Vorwort der 1925 unter dem Titel *Der rasende Reporter* erschienenen Reportagensammlung gleich selbst auf die amerikanische Geschwindigkeit hin, wenn er sich selbst als »Berichterstatter amerikanischen Tempos« bezeichnet.[103] Da-

99 Ebd., S. 96.
100 Ebd., S. 98.
101 Ebd.
102 Ebd., S. 91.
103 Kisch, Egon Erwin: Gesammelte Werke, Bd. 5, Berlin 1993, S. 636.

durch inszeniert sich Kisch, nicht zuletzt durch den Titel der Sammlung, als jener Reporter, der das moderne Tempo sowohl einzufangen als auch zu leben weiß. Es handelt sich dabei allerdings um eine öffentliche Selbstinszenierung, wie unter anderem schon von Jutta Jacobi hervorgehoben wurde: »Am Anfang jener literarischen Richtung der Weimarer Zeit, die das Faktische zur Norm erhob, steht – eine Fiktion. Ein ›rasender Reporter‹, oft genug war das zu hören, ist Egon Erwin Kisch nie gewesen.«[104] Auch Joseph Roth beschreibt das Rasen bei Kisch als Teil einer Inszenierung des modernen Tempos: »Egon Erwin Kisch ist kein rasender Reporter; das ist ein Spitzname, den er sich nicht ohne Selbstironie gegeben hat.«[105] Das Bild eines rasenden Reporters wird durch die Kompositionen von Kischs Sammelband zusätzlich verstärkt. Denn nicht nur der Titel – *Der rasende Reporter* –, sondern auch die Zusammenstellung der darin versammelten Reportagen, die ganz bewusst zeitliche und thematische Zusammenhänge überbrücken, begünstigen das Bild eines rasenden Reporters – was im Gegensatz zu der aufwendigen Quellenstudie steht, die hinter den jeweiligen »literarischen Reportagen«[106] steckt. Marcel Reich-Ranicki meint diesbezüglich gar, dass Kisch »ungewöhnlich langsam und gewissenhaft«[107] arbeitete, also das eigentliche Gegenteil seiner eigenen Inszenierung war. Am Befund, dass bei Kisch Tempo vor allem inszeniert wird, ändert sich auch nichts, wenn man die spätere Sammelbandausgabe mit ihrer verkaufsfördernden Komposition zugunsten der in den Feuilletons erschienenen Beiträge beiseitelässt, wenn auch hier das Medium das modernste Tempo zusätzlich in Szene setzt. Dieser Inszenierungscharakter von Kischs Reportagen beziehungsweise seiner selbst ist zu betonen, weil der gattungstheoretische Hintergrund der Feuilleton-Reportage nicht einfach als Determinismus verstanden werden darf, der eine formale Flüchtigkeit auf eine inhaltliche überträgt, sondern dass, wie Jacobi betont, der Transformation des Faktischen zur Norm eine Fiktion vorhergehen kann.[108] Der Reporter verhält sich vergleichbar mit dem Sportkommentator, er beschreibt nicht nur das Ereignis, sondern er erschafft dieses durch seine Tätigkeit selbst mit. Der Amerikanismus kann deswegen sowohl als kulturelles Deutungsmuster als auch als bewusste oder unbewusste Inszenierungsstrategie verstanden werden, der wiederum eine reale Kollektivwahrnehmung und damit eine Wirklichkeitskonstruktion samt der Beschleunigung als Kulturphänomen folgen. Inwiefern die von Kisch in seinen Reportagen for-

104 Jacobi, Jutta: Journalisten im literarischen Text. Studien zum Werk von Karl Kraus, Egon Erwin Kisch und Franz Werfel, Frankfurt a. M. 1989, S. 108.

105 Roth, Joseph: Kein rasender Reporter. Egon Erwin Kisch zum 50. Geburtstag, in: Roth, Joseph: Werke, Bd. 3, Köln 1990, S. 675.

106 Zu Kischs Begriff der literarischen Reportage als Kunstkonzept vgl. Kostenzer, Caterina: Die literarische Reportage. Über eine hybride Form zwischen Journalismus und Literatur, Innsbruck 2009, S. 68 ff.

107 Reich-Ranicki, Marcel: Die Ungeliebten. Sieben Emigranten, Pfullingen 1968, S. 37.

108 Vgl. Jacobi: Journalisten im literarischen Text, 1989, S. 108.

cierte Kritik durch »Differenzwahrnehmung«[109] dennoch auch mit Gattungsfragen zusammenhängt, wird sich im Verlauf dieses Kapitels zeigen.

Mit der Frage nach der Inszenierung von Tempo entdeckt man gleichzeitig auch ein erstes Mal bei Kisch das dialektische Paar von Stillstand und Beschleunigung. So spielt sich auch das Leben des Reporters beizeiten zwischen diesen beiden Polen ab. Ausgedrückt findet sich dies, wie Peter Utz nachgezeichnet hat, im titelgebenden Begriff der Tretmühle.[110] Sie symbolisiert die Tätigkeit des Schreibers, der marktkonform auf seiner Schreibmaschine immer schneller Artikel liefern muss, um dadurch die Zeitung am Leben zu erhalten. Durch die entstehende Kommodifizierung des Textes entstehen jedoch das Gefühl, nicht mehr vorwärtszukommen, und ein empfundenes Leiden, immer sinnentleerter schreiben zu müssen – eine Metapher mit vergleichbarer Bedeutung findet sich dann auch bei Robert Walser (»Mein Artikelschreiben kommt mir nachgerade wie eine Tretmühle vor«) und Joseph Roth, der seinem Feuilletonchef Benno Reifenberg schreibt, dieser stecke in einer »ekelhaften Tretmühle« fest.[111] Ein mit diesem Verhältnis vergleichbares Phänomen kann auch im beliebten Motiv des schriftstellerischen Flanierens festgestellt werden. Hier wird diametral entgegengesetzt zum rasenden Reporter die Langsamkeit verkaufsfördernd inszeniert, woraus das paradoxale Gefühl entsteht, zum langsamen Gehen gehetzt zu werden. Schließlich muss der Flaneur beständig Artikel publizieren, die er nur durch inszenierte Langsamkeit entstehen lassen kann. Wie der rasende Reporter befindet auch er sich in einer Tretmühle, aus der es keinen Ausweg zu geben scheint.

Im Gegensatz zu Kaus und Morand betont Kisch in seiner Reportage über das Sechstagerennen, dass dieses als notwendiger Ausdruck der modernen Gesellschaft zu verstehen sei und so das darin erkennbare Übel zwar vorhanden ist, dieses jedoch aus den gesellschaftlichen Strukturen selbst erklärt werden müsse:

> »Aber im zwanzigsten Jahrhundert muss es Sechstagerennen geben. Muss! Denn das Volk verlangt es. Die Rennbahn mit den dreizehn strampelnden Trikots ist Manometerskala einer Menschheit, die mit Wünschen nach äußerlichen Sensationen geheizt ist, mit dem ekstatischen Willen zum Protest gegen Zweckhaftigkeit und Mechanisierung. Und dieser Protest erhebt sich mit der gleichen fanatischen Sinnlosigkeit wie der Erwerbsbetrieb, gegen den er gerichtet ist.«[112]

109 Kostenzer: Die literarische Reportage, 2009, S. 159.

110 Vgl. Utz: ›Sichgehenlassen‹ unter dem Strich. Beobachtungen am Freigehege des Feuilletons, 2000, S. 153 ff. Darüber hinaus wurde der Begriff der Tretmühle auch für andere Arbeitsbereiche verwendet: Karl Grünberg nennt die erste Ford-Fabrik Deutschlands eine »mörderische Tretmühle« (Grünberg: Ford Motor Company, 1981, S. 77.)

111 Beide zitiert nach Utz: ›Sichgehenlassen‹ unter dem Strich. Beobachtungen am Freigehege des Feuilletons, 2000, S. 153.

112 Kisch: Elliptische Tretmühle, 1986, S. 229.

Mit der rhetorischen Verdoppelung verdeutlicht Kisch gleich zu Beginn des Abschnitts, dass es das Ereignis geben muss, um erst in einem zweiten Schritt die Erklärung hierfür zu liefern – dies als formale Entsprechung dessen, dass sich das Rennen zuerst als Faktum präsentiere, bevor zu eigentlichen Erklärungsansätzen vorangeschritten werden kann.[113] Das Volk mag das Rennen zwar verlangen, es selbst ist jedoch – der marxistischen Schulung Kischs sei Dank[114] – nur Ausdruck seiner geistigen Epoche. Kisch erkennt das Publikum als Erscheinung entsprechender Strukturen an. Im Gegensatz zu Kaus liest sich daher das Begehren des Publikums auch als protesthafte Antwort auf die Leistungsgesellschaft und nicht als fragwürdiges Bejubeln herrschaftlicher Zustände.[115] In einer Welt, die von sozialer Beschleunigung, Rationalisierung und Sachlichkeit geprägt ist, sucht das Publikum nicht nur Zerstreuung von diesem Alltag, sondern schließt sich ebenso gesellschaftlichen Dynamiken gegen diese Zweckhaftigkeit an. Damit antwortet Kisch auf drei der zentralen Widersprüche des Sechstagerennens. Erstens scheinen, wenn auch unbewusst, die Zuschauer im Normbruch und antibürgerlichen Ausdruck des Sportbetriebs eine subversive Praxis gegen den Alltag zu erkennen. Dabei überholt die kollektiv entfachte Dynamik die rationalisierte Welt der erlebten Sachlichkeit. Zweitens aber vermag das Spektakel – dadurch, dass die neue Gesellschaft ebenso geprägt ist von äußerlichen Sensationen – eine solche subversive Praxis gleichsam wieder in ein affirmatives Bildnis zu verkehren, sodass der formale Normbruch für den Markt kommodifiziert werden kann. Drittens scheint sich der formale Protest durch die Ästhetisierung der Masse in eine fanatische Sinnlosigkeit zu wenden. Statt den entscheidenden Bruch tatsächlich zu wagen, gibt sich die geformte Masse mit ihrem eigenen Ausdruck zufrieden. Was im Rennen damit stattfindet, ist letztlich derjenige affirmative Prozess, den Walter Ben-

113 Um nochmals mit Siegfried Kracauer zu sprechen, wollen sie eben erst dann wissen, warum sie sporten, seit sie es ebenfalls tatsächlich tun.

114 So wurde Kisch 1919 Mitglied der Kommunistischen Partei Österreichs und 1925 ebenso der KPD, der entsprechenden Schwesterpartei in Deutschland (vgl. Unger, Thorsten: Erlebnisfähigkeit, unbefangene Zeugenschaft und literarischer Anspruch. Zum Reportagenkonzept von Egon Erwin Kisch und seiner Durchführung in »Paradies Amerika«, in: Blöbaum, Bernd (Hg.): Literatur und Journalismus: Theorie, Kontexte, Fallstudien, Wiesbaden 2003, S. 173–194). Dessen marxistischer Hintergrund zeigt sich in seiner Reportage zum Sechstagerennen auch an der Behandlung der Wertproduktion, wenn hier auch eine Verschiebung einer klassischen Arbeitswertlehre stattfindet: »[…] gleichmäßig drehen sich die Räder, um Werte zu schaffen […].« (Kisch: Elliptische Tretmühle, 1986, S. 229).

115 Vgl. hierzu auch Kracauers Charakterisierung der modernen Schwimmanstalten als jenen protesthaften Ausdruck, bei dem sportliche Felder letztendlich nur noch Phänomene der modernen Leistungsgesellschaft sind: »Der nackte Körper wächst zum Sinnbild des aus den herrschenden gesellschaftlichen Zuständen befreiten Menschen heran, und dem Wasser wird die mythische Kraft zugeschrieben, den Schmutz des Betriebes abzuwaschen. Es ist der hydraulische Druck des Wirtschaftssystems, der unsere Schwimmanstalten überbevölkert.« (Kracauer: Die Angestellten, 2013, S. 101.)

jamin so verhängnisvoll als Ästhetisierung des Politischen charakterisiert. Denn die Masse scheint sehr wohl an einer Formierung und an einem Entwinden interessiert zu sein, bleibt jedoch am entscheidenden Punkt hängen. So fehlt dem Protest des Publikums durch die Ästhetisierung und die Kommodifizierung eine klassenkämpferische Komponente, die den Bruch mit den herrschenden Zuständen als notwendigen Bestandteil eines gesellschaftlichen Übergangs ermöglichen würde. Dadurch bleiben das Sechstagerennen und sein Publikum zwar reflexiver Ausdruck der gesellschaftlichen Verhältnisse, kommen jedoch über einen solchen nicht hinaus. Kisch vermag das Rennen als Ausdruck seiner Zeit zu vermitteln, unterlässt es jedoch, durch die Anerkennung determinierender Verhältnisse, die sich auf das Bewusstsein der Teilhabenden auswirken, dieses für seinen möglichen Amerikanismus zu geißeln. Dennoch wirkt die Reportage durch die Zwangsläufigkeit, mit der das Sechstagerennen in der kapitalistischen Moderne erscheinen muss, letztlich wie ein melancholisches Sinnieren über eine Zeit, in der die Dinge zwar erklärt werden, in ihrem Laufe jedoch nicht aufgehalten werden können. Dieser Seitenhieb sei erklärt: Auch bei Kisch muss letztlich die Frage gestellt werden, ob in seinen Reportagen eine »linke Melancholie« gefunden werden kann, die später von Benjamin an anderen neusachlichen Texten kritisiert wird.[116]

Den drei prototypischen literarischen Verarbeitungsmöglichkeiten von Kaus, Morand und Kisch entgegen bleibt einzuwenden, dass nicht alle AutorInnen damit einverstanden sind, das Rennen als Manometerskala der Menschheit zu lesen. Vor allem Alfred Polgar wehrt sich in seiner Reportage dagegen, im Sechstagerennen ein Abbild oder eine Allegorie für irgendetwas zu erblicken:

> »Das Sechstagerennen mit dem Leben zu vergleichen, wird auch der Mindergebildete nicht umhin können. Die Ähnlichkeit zwischen beiden springt so heftig in die Augen, dass man diese schon krampfhaft schließen müsse, um jene nicht zu merken. Allerdings ist und geschieht kaum irgend etwas auf Erden, von dem nicht zu sagen wäre, das Leben sei wie es oder es sei wie das Leben, welches ja auch eben dieser seiner unvergleichlichen Vergleichbarkeit die hervorragende Rolle dankt, die es in der Literatur spielt.«[117]

116 Der Begriff der »linken Melancholie« stammt aus Walter Benjamins gleichnamigem Aufsatztitel über Erich Kästner (vgl. Benjamin, Walter: Linke Melancholie. Zu Erich Kästners neuem Gedichtbuch, in: Gesammelte Schriften, Bd. III, Frankfurt a. M. 1972, S. 279–283). Was in der linken Melancholie trotz Analyse der Gegenwart bleibt, ist, wie Walter Benjamin in einem anderen Zusammenhang schrieb, die »gänzliche Illusionslosigkeit über das Zeitalter und dennoch ein rückhaltloses Bekenntnis zu ihm« (Benjamin, Walter: Erfahrung und Armut, in: Illuminationen, Frankfurt a. M. 1977[21], S. 293.)

117 Polgar: Sechstagerennen, 2004, S. 236.

Und tatsächlich spricht Polgar einen wunden Punkt derjenigen Reportagen über das Sechstagerennen an, die es philosophisch oder soziologisch zu deuten versuchen. Insofern es sich für den modernen Literaten gehört, »lyrisch über die Sechstage-Schiebungen«[118] zu schreiben, fällt es den Schreibern natürlich nur allzu leicht, in dem sinnlosen Drehen der Runden Allegorien der modernen Marktwirtschaft oder im Rennfahrer die neue Kämpfernatur zu erblicken. Entsprechend nähert sich Polgar dem Rennen auch von einer anderen Seite an. Statt dieses einfach als Ereignis der zeitgenössischen Gesellschaft zu schildern, versucht Polgar das Rennen anhand der individuellen Psyche der Fahrer und Zuschauer zu erklären. Dennoch kam auch Polgar nicht darum herum, das Rennen als gesellschaftliche Konstellation zu verstehen, die gedeutet werden will. Wie sich dabei das Bewusstsein der Fahrer als ein Element der Hyperrealität gestaltet und damit ebenso Ausdruck seiner Zeit wurde, wird sich später noch genauer zeigen.

3.2.4 Harmonie der beschleunigten Bewegung: Ernest Hemingway und Alice Berend

Was Kisch als nicht nur positiv zu bewertende Formierung der Masse erkennt und Gina Kaus in seinen Phänomenen aufs Schärfste kritisiert, wird ganz im Gegensatz dazu in seinem Ausdruck bei manch anderen AutorInnen (neben Paul Morand) frenetisch als ästhetische Fortschrittserfahrung bejubelt. Dabei erscheint die beschleunigte Bewegung in ihrem »lyrischen Charakter reiner Zirkulation«,[119] so eine Aussage Baudrillards, als harmonischer Ausdruck, mit dem es sich zu synchronisieren gilt, wobei die rasende Geschwindigkeit sowohl als Genuss wie auch als Katalysator einer solchen Angleichung wirkt.

Beispielsweise zeugt Ernest Hemingways Schilderung aus seinen posthum erschienenen Erinnerungen *A Moveable Feast* über seine Pariser Zeit von 1921 bis 1926 – es handelt sich hierbei um hybride Textformen zwischen tagebuchnahen Aufzeichnungen und kurzen Erzählungen – von einer fast schon mythischen Verehrung des Renngeschehens, wobei es Hemingway nicht um das Sechstagerennen, sondern um verschiedene Formen der Bahnrennen geht. Hemingway betont sowohl den perfekten geometrisch ästhetischen Ausdruck des Renngeschehens als auch die Spannung erzeugenden Überholmanöver als vorzüglichste Eigenschaften der modernen Rennangelegenheit:

> »Ich habe viele Geschichten über Radrennen angefangen, aber nie eine geschrieben, die so gut ist wie die Rennen selbst, sowohl auf Bahnen in Hallen oder im Freien als auch auf der Straße. Das alles und die Sechstagerennen kommen noch. Aber ich werde es zu fassen bekommen, das Vélodrome d'Hiver mit dem rauchigen Nachmittagslicht

118 Eggebrecht: Zehn Gebote für einen strebsamen jungen radikalen Literaten, 1983, S. 188.

119 Baudrillard: Amerika, 2004, S. 43.

und die hochgeschwungene steile Holzbahn und das Sirren der Reifen auf dem Holz, wenn die Fahrer vorbeisausen, den Einsatz und die Taktik der Fahrer, je nachdem, ob es aufwärts oder abwärts ging, jeder von ihnen ein Teil seiner Maschine; ich werde es zu fassen bekommen, den Zauber des demo-fond, den Lärm der Motorräder mit den hinten montierten Rollengestellen, auf denen sich die entraîneurs in ihren schweren Sturzhelmen und klobigen Lederanzügen nach hinten lehnten, um die Fahrer, die ihnen folgten, vor dem Luftwiderstand zu schützen, die Fahrer in ihren leichteren Sturzhelmen tief über den Lenker gebeugt, wie ihre Beine die mächtigen Zahnkränze drehten, wie die kleinen Vorderräder fast die Rollen hinter dem Motorrad berührten, in dessen Windschatten sie fuhren, und die Duelle, die aufregender waren als alle anderen Rennen, das Knattern der Motorräder und die Fahrer Ellbogen an Ellbogen und Rad an Rad auf und ab und im Kreis herum mit tödlicher Geschwindigkeit, bis einer das Tempo nicht mehr halten konnte und abreißen ließ und ihm die massive Mauer aus Luft, vor der er bis dahin geschützt gewesen war, entgegenschlug.«[120]

Schon der Beginn des Abschnitts macht klar, welche ästhetische Größe Hemingway im Rennen erblickt. Das Rennen wirkt derart perfekt, dass der Autor keinen adäquaten sprachlichen Ausdruck außer dem Topos der Bescheidenheit dafür findet, es angemessen zu literarisieren.[121] So verbleibt Hemingway dabei, das Rennen so gut wie möglich nachzuzeichnen, ohne aber den Versuch zu wagen, diesem mit einer selbstständigen Erzählung Herr zu werden. Auch bei ihm erscheint das Rennen als Modernitätserfahrung im Sinne dessen, dass es der Autor primär als Ausdruck der neuesten Entwicklung versteht. Dabei lesen sich selbst die Motorengeräusche als progressive, weil prototypische Erscheinung der technologisierten Moderne, die im Gegensatz zu den kritischen Stimmen zu einem harmonischen Gesamtkunstwerk verknüpft werden. Im Sinne einer Feststellung, dass Schönheit in diesem Falle als Resultante eines technischen Kräfteverhältnisses verstanden werden kann, vollendet sich bei Hemingway die Verbindung von Mensch und Technik zum Gesamtkunstwerk. Ein solches scheint, wie auch Siegfried Kracauer auf der Trabrennbahn bemerkt, dem impressionistischen Gemälde nicht unähnlich.[122] Dadurch trifft eine Beobachtung von Carl Wege und spä-

120 Hemingway: Paris. Ein Fest fürs Leben, 2012, S. 57.

121 Wie sich erst später herauskristallisiert, bekundet Hemingway ebenso Probleme damit, dass all die Fachausdrücke französisch seien und schließlich auch die gesamte dem Rennen adäquate Sprache das Französische sei: »Ich muss von der merkwürdigen Welt der Sechstagerennen schreiben, von den herrlichen Straßenrennen in den Bergen. Französisch ist die einzige Sprache, in der jemals angemessen darüber geschrieben wurde, und die Fachausdrücke sind alle französisch, und deshalb ist das Schreiben darüber so schwierig.« (Ebd., S. 59).

122 So schreibt Kracauer hierzu: »Diese Freiluftgruppen, diese Glasschürzen, diese Farbskalen: auf vielen Gemälden habe ich sie erblickt. Der Impressionismus, dem die meisten Gegenstände gleich wert waren, hat die Welt der Rennbahn so gründlich ausgeschöpft, dass sie mit keinen anderen Augen

ter von David Midgley auch auf Hemingway zu. Beide machen über die Analyse von Ernst Jüngers Darstellung einer ununterbrochenen Maschinenbewegung – eine ins »Leere laufende Maschinerie«[123] – aus dessen Roman *Das abenteuerliche Herz* ein die Moderne prägendes Paradox aus. So tendiere »die Darstellung der technologisierten Welt gleichzeitig zur Erstarrung«.[124] Im Gegensatz zu Jünger oder auch zu Walter Ruttmanns *Berlin. Symphonie einer Großstadt* entsteht diese Erstarrung bei Hemingway nicht, weil der Mensch vom leeren Kreislauf der Maschine ausgeschlossen wurde, sondern weil die Darstellung – das Bild – die Dynamik des Ereignisses erstarren lässt. Dies geschieht, weil im Kontrast zu Paul Morand, der den harmonischen Zustand ebenfalls positiv ausstellt, bei Hemingway nicht der hedonistische Exzess im Zentrum der Bewunderung steht, sondern die beruhigende Wirkung der ästhetischen Erscheinung einer kontinuierlichen rhythmischen Bewegung in ihrem visuell vermittelten Umfeld. So erinnert bei Hemingway selbst das Licht, das durch die übermäßig rauchenden Zuschauer nur noch gedämpft wirkt, mehr an eine friedliche Naturbeschreibung denn an ein überfülltes Stadion. Die Technik erscheint als freundlicher Helfer der Rennfahrer, die in ihrem Akt der Unterstützung gleichsam alles Bedrohliche über Bord wirft. Deswegen verkommen auch die sonst so störenden Motorengeräusche zum harmonischen Bestandteil des Gesamtkunstwerks, ebenso wie die Motorradfahrer mit ihren schweren Helmen dafür da sind, die Fahrer mit ihren leichten Helmen vor dem Wind zu schützen. Das Rennen ist derart harmonisch, dass es zum glücklichen Zauber wird. Hemingways Beschreibung wirkt erstarrt ruhig, weil erstens die Inhalte harmonisch aufeinander bezogen werden und die einzelnen Komponenten eine funktionale Rolle für das Gesamtereignis erhalten und weil zweitens vor allem im ersten Teil die Aneinanderreihung von Fakten einer Bildbeschreibung gleicht, die in ihrer Gleichzeitigkeit keine Dynamik zu entfesseln vermag.[125] So liest sich das rauchige Licht als farblicher Rahmen eines Bilds, das fortan mit einzelnen Komponenten gefüllt wird. Und selbst dort, wo in der Erzählung eine Ablauffolge eintritt, wirkt das Sechstagerennen wegen der

mehr betrachtet werden kann.« (Kracauer, Siegfried: Trabrennen in Mariendorf, in: Kracauer, Siegfried: Schriften, Bd. 5.2 (Aufsätze 1927–1931), Frankfurt a. M. 1990, S. 203.)

123 Wege, Carl: Gleisdreieck, Tank und Motor. Figuren und Denkfiguren aus der Technosphäre der Neuen Sachlichkeit, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 68, 1994, S. 316.

124 Midgley, David: Vom Lebenswandel in der mechanisierten Gesellschaft. Zu neueren Tendenzen in der Theoretisierung der kulturellen Entwicklung im Zeitraum der Weimarer Republik, in: Saul, Nicholas; Steuer, Daniel; Möbus, Frank u. a. (Hg.): Schwellen. Germanistische Erkundungen einer Metapher, Würzburg 1999, S. 179; vgl. auch Wege: Gleisdreieck, Tank und Motor. Figuren und Denkfiguren aus der Technosphäre der Neuen Sachlichkeit, 1994; zu Jünger vgl. Jünger, Ernst: Das abenteuerliche Herz, Stuttgart 1979 (Sämtliche Werke 9), S. 223–225.

125 Dadurch unterscheidet sie sich auch von der Gleichzeitigkeit in Kischs Reportage, die dem dynamischen Film und nicht dem ruhenden Gemälde angeglichen ist.

ständig möglichen Repetition wie ein Gemälde zu einem stabilen Zeitpunkt. So mag zwar ein Fahrer infolge einer verlorenen Runde zurückfallen, wenige Sekunden später jedoch befindet er sich schon wieder im Felde und das Bild beginnt von Neuem, mit all seinen bisherigen Komponenten zu wirken. Dazu passt auch, dass Hemingway seine Beschreibung mit Superlativen anreichert und dadurch dem hyperbolischen Sein des Spektakels sprachlich Rechnung trägt. Die Ästhetisierung des Ereignisses zeigt sich bei Hemingway folglich nicht nur als Beschreibung eines technizistischen Spektakels, sondern auch formal als eigene, ästhetisch harmonische Konstruktion.

Dies lässt sich jedoch nicht nur anhand der Schreibtechnik beobachten, in ihrer Bildhaftigkeit eine Ekphrasis, sondern auch anhand der erwähnten Komponenten des Rennens. So zeigt sich, wie die Duelle, »die aufregender waren als alle anderen Rennen«,[126] in Hemingways Beschreibung nicht nur ästhetisch als ständiges Kunstwerk auf der Bahn beschrieben werden, sondern in ihrer Erscheinung gleichsam das Begehren des Zuschauers wecken.[127] Dabei ist es nicht selbstverständlich, dass das Konkurrenzverhalten unterschiedlicher Radrennfahrer auf einer überschaubaren Bahn als etwas Spannungserzeugendes begriffen wird. Vielmehr braucht es die kollektive Moral des kommodifizierten Spektakels, die eine solche Fahrt überhaupt erst interessant erscheinen lässt.[128] Dies wiederum, so zeigt sich bei Hemingway, funktioniert gerade über die Ästhetisierung, die in ihrer Spielkategorie gegenseitige Jagdszenen und Überholmanöver als vorzügliche ästhetische Ausdrücke ihres Selbst zu verkaufen vermag.[129]

126 Hemingway: Paris. Ein Fest fürs Leben, 2012, S. 57.

127 Treffend ist hierbei auch, dass Hemingway mit dem Duell einen Begriff wählt, der schon immer im Spannungsfeld zwischen Sport und spielerischem Zwist stand.

128 Längst nicht der einzige, aber ein Hemingway durchaus bekannter Mechanismus, um ein solches Begehren zu kreieren, sind nebenbei bemerkt die Wetten der Zuschauer.

129 Spielkategorien scheinen bei der Ästhetisierung eine besondere Funktion einzunehmen beziehungsweise in Wechselwirkung mit einer Ästhetisierung durch den Massencharakter zu funktionieren. So ist das Ornament der Masse, als »Darbietungen von gleicher geometrischer Genauigkeit«, »in immer demselben dichtgefüllten Stadion« (Kracauer: Ornament der Masse, 1977, S. 51), wie Siegfried Kracauer bemerkt, treffendste Bezeichnung dafür, wie die zeitgenössischen Großveranstaltungen in ihrem ästhetischen Ausdruck beschrieben werden können. Darin formen sich die Massen zu einer geometrischen Einheit, bei der die Erscheinung eben nicht mehr nur als die Summe der einzelnen Teilnehmer auftritt, sondern tatsächlich in eine neue ästhetische Form überführt wurde. Ebenso, so schreibt Johan Huizinga, gleichen sich die Beschreibungskategorien für das Spiel und für Objekte der ästhetischen Kunst (Huizinga, Johan: Homo Ludens: Vom Ursprung der Kultur im Spiel, Reinbek bei Hamburg 2004, S. 19). Huizinga geht tendenziell von einem ahistorischen Begriff des Spiels aus. Und doch sind dessen Bemerkungen bezüglich des Sports interessant. So überschneiden sich beispielsweise die Begriffe für die Beschreibung des Spiels und diejenigen für die Beschreibung ästhetischer Kunstprodukte häufig. Bei Kisch zeigt sich die Überschneidung von Spiel und Ästhetik beispielsweise, wenn er ironisierend beschreibt, wie »die lebenden Roulettbälle rollen« (Kisch: Elliptische Tretmühle, 1986, S. 230), und damit die Rennfahrer in der ovalen Bahn meint. So entsteht durch den spielerischen Charakter der sportlichen Tätigkeit, sei es durch die schönen Spiel-

Doch nicht nur das Duell liest sich als prägendes Beispiel dafür, wie im Spektakel der Sport als ästhetisch wertvoll konstituiert wird und damit Begehren nach sich zieht, sondern auch die tödliche Geschwindigkeit, mit der die Fahrer unterwegs sind, und die »Mauer aus Luft«,[130] gegen die die Fahrer prallen können, sobald sie zu viel Risiko eingehen und das Motorrad vor sich verlieren, lassen sich als eine solche spannungserzeugende Spielästhetik verstehen. Im Gegensatz zu anderen Reportagen erscheint das Gewaltmoment daher auch als Ausdruck eines faszinierenden und nicht etwa eines korrumpierten Rennens. Selbst die mögliche Schmerzerfahrung verschiebt sich zu einer ästhetischen Vorstellung, worin Gewalt und Schmerz eine sinnstiftende Funktion einnehmen. Denn das Opfer, das die Fahrer erbringen, wenn sie sich der mörderischen Geschwindigkeit aussetzen, entspricht schließlich dem Ruhm, den sie erlangen, falls sich das entsprechende Risiko am Ende gelohnt hat. Es ist augenfällig, wie die Ästhetisierungsmomente die dem Ereignis intrinsischen Spannungen in ein harmonisches Ganzes aufzulösen versuchen. Während das Rennen aufgrund seiner Dynamiken eigentlich stets in einem prekären Zustand verharrt – die Verletzungen, das mögliche Ausscheiden, die Unwissenheit darüber, ob tatsächlich eine interessante Verfolgungsjagd eintreten wird usw. –, wird diesem ein harmonischer Rahmen überstülpt, der die Ungewissheit und die aufgrund der dynamischen Spannungsmomente offene Zukunft auszuhebeln versucht. Die dem Ereignis beiwohnende, positiv konnotierte Fortschrittserfahrung lässt sich so in einer ersten Annäherung als ein Versuch lesen, Spannungen zugunsten eines sinnhaften Ganzen zu entschärfen.

Der Versuch, mit Harmonie die Auflösung von Spannungsmomenten voranzutreiben, zeigt sich auch in Alice Berends 1928 erschienenem (und wie die Autorin in Vergessenheit geratenen) Roman *Der Herr Direktor*.[131] Darin wird das Sechstagerennen als

züge oder das regelmäßige Drehen der Runden selbst, ein eigenes ästhetisches Bildnis. Debords Begriff des Spektakels ermöglicht es, eine solche Ästhetisierung nicht einfach nur als Nutzbarmachung des Sports für die Masse aufzufassen oder diese in der angeblich tatsächlichen Formvollendung des Spiels zu suchen, sondern diese als struktureigenes Phänomen eines gesellschaftlichen und historischen Zustands in der Gesellschaft des Spektakels zu verstehen. So produziert die Welt der Kulturindustrie und der Massenveranstaltungen unweigerlich neue Bilder, die dafür sorgen, dass die Kapitalakkumulation trotz Krisen und Konjunkturschwankungen niemals zu versiegen droht. Bilder, die gerade aus ihrer eigenen Ästhetisierung zu verstehen sind. Dabei bauen letztlich nicht nur das Stadion und die Masse in ihrer geometrischen Anordnung und die Drehung und das Oval der Bahn in ihrem Spielcharakter, sondern auch das Spektakel in seiner eigenen Inszenierung auf einer selbst konstituierten Ästhetik auf. Zur Kritik an Huizinga und dessen Verständnis von Geschichte vgl. Hoberman, John M.: Sport and Political Ideology, London 2014, S. 37–49.

130 Hemingway: Paris. Ein Fest fürs Leben, 2012, S. 57.

131 Dabei war Alice Berend in der Weimarer Republik keineswegs unbekannt. Sie veröffentlichte mehrere Romane im S. Fischer Verlag in Großauflage und war Teil der etablierten Schriftstellerwelt der Weimarer Republik (vgl. hierzu auch das Nachwort von Britta Jürgs in Berend: Der Herr Direktor, 1999, S. 179–184).

grundsätzlich positiver, weil modernster Ausdruck seiner Zeit verhandelt. Unklar bleibt dabei der Anspruch des Romans. So verdichtet dieser formal und inhaltlich Elemente der Sachlichkeit, sodass der Text übertrieben stereotypisiert erscheint.[132] Gleichzeitig verzichtet der Text größtenteils auf Ironiesignale, sodass inhaltlich ein affirmativer Zugang vermittelt wird, der einzig über eine Kontextualisierung der Lebenswelt der Protagonisten durchbrochen werden könnte.[133] In ihrem Roman zeichnet Berend das Leben einer Familie nach, die durch und durch vom modernen Stadtleben geprägt ist. So kommen etliche Figuren vor, die im Kontext des modernen Berlins typisiert zu lesen sind. Entsprechend einfach lässt sich die Story nacherzählen: Der fünfzigjährige Vater Woldermar Bohlen, Direktor einer Glühlampenaktiengesellschaft, ist verheiratet mit Marga, die zwar, als man geheiratet hat, gleichaltrig gewesen sei, jetzt aber lieber mit 41 Jahren angesprochen werden möchte. Während Ortrud, das mittlere Kind aus der Ehe, Geige und Gesang studiert und nebenbei noch fleißig Sport treibt, sollte Helmut, der älteste Sohn, erst Leutnant werden, entschied sich aber später anders, um nun als erfinderischer Ingenieur sein Geld zu verdienen. Auch der jüngste Sohn, Moritz, entspricht ganz seiner Zeit, studiert er doch Volkswirtschaft und »glaubt an die Weltverbesserung«.[134] Dadurch sind die weiteren Konfliktlinien auch schon vorgezeichnet. Mit Bohlens Unternehmen geht es aufgrund eines Betrugs rauf und runter – dem Betrüger sitzt man unter anderem aufgrund seiner sportlichen Erscheinung und des Wunschs auf, auch einmal »amerikanisch«,[135] das heißt risikobereit, zu handeln –, ebenso mit der Ehe des Elternpaars. Bohlen muss sich aufgrund eines Besuchs der Frage stellen, ob er als Kind vertauscht wurde, und damit auch der Frage, inwiefern persönliche Leistung oder Genealogie wichtiger sind. Im Gegensatz zu Moritz glaubt niemand in der

132 Die Typisierung zeigt sich beispielhaft, als Bohlen sich seiner Familiengeschichte erinnert und dabei aufgrund der gerade unklar gewordenen Sachlage über seine Herkunft einige Tränen zu vergießen beginnt. Als Tochter Ortrud das Zimmer betritt, ist sie kurz entsetzt, denn »[e]in anständiger Mensch von heute weint nicht mehr« (ebd., S. 70). Schließlich besinnt sich der Vater aber, denn die familiäre Angelegenheit ist »sachlich zu nehmen« (ebd., S. 74).

133 Dabei sind die Grenzen zwischen der Ausstellung sachlicher Bewusstseinszustände des neuen Bürgertums und der ironischen Distanzierung tatsächlich fließend. So heißt es, dies exemplarisch verdeutlichend an einer Stelle der inneren Krise über Bohlen: »Die Welt war groß. Die Zeit war lang. Bohlen gönnte es sich, einen Augenblick ruhig im Sessel zu sitzen, die Augen zu schließen. Dicht am geöffneten Fenster. Er wachte auf nach einem langen bunten Traum. Er blickte auf die Uhr. Er hatte fünf Minuten geschlafen. Er hatte im Traum die bunten tropischen Vögel aus dem Lautsprecher als Glühbirnen fliegen gesehen.« (Berend: Der Herr Direktor, 1999, S. 74.) Während die formal abgehackten sachlichen Sätze und der über den Traum vermittelte Inhalt tatsächlich vom bürgerlichen Bewusstsein Bohlens zeugen und dieses als solches über den Verlauf der Geschichte auch nicht infrage stellen, markiert der ›lange Schlaf‹, der mit fünf Minuten kein solcher sein kann, doch eine gewisse Distanzierung des Erzählers zum Text.

134 Ebd., S. 8.

135 Ebd., S. 37.

Familie an die Notwendigkeit eines gesellschaftlichen Bruchs, Kontinuität wird hochgehalten, das moderne Berlin löst mit seiner Jazzmusik, seinen Leuchtreklamen, Autos und Radios so manche persönliche, aber doch zu bewältigende Konflikte aus und Ortrud verliebt sich schließlich in einen durchweg modernen Mann. Bei diesem handelt es sich um den berühmten Radrennfahrer Bert Lücke. Die Liebesgeschichte prägt den Roman insbesondere im zweiten Teil. So bemerkt der Erzähler in einem seiner vielen Wortwitze die Verschiebung des Mittelpunkts der Geschichte von den Problemen des Unternehmens hin zur Frage der Liebe und des Sports: »Alles dreht sich um die Drehung im Sportpalast.«[136] In der Folge lassen sich weder Vater Bohlen, Großvater von Perlewitz noch die drei Kinder das Renngeschehen entgehen. Weil Lücke ebenso in seiner Rolle aufgeht wie all die anderen Figuren, gewinnt dieser nicht nur alle Straßenrennen im In- und Ausland, sondern auch das lokale Sechstagerennen. Zwar droht die junge Liebe noch einmal auseinanderzufallen, als jedoch Mutter Marga auf Mutter Lücke trifft und sich diese gemeinsam besprechen, steht der Trauung, die als modernstes aller modernen und beschleunigten Ereignisse in einem Flugzeug stattfinden soll, nichts mehr im Wege. Paradoxerweise ermöglicht die mütterliche Pflicht in ihrer traditionellen Unterstützungsleistung die Transformation der Ehe in ihre zeitgenössische Form. Nachdem sich dieser Strang der Geschichte schließlich erledigt hat, kann sich Bohlen zum Schluss des Romans den Posten des Generaldirektors sichern, sodass auch hier ein Erfolg verbucht werden kann. Im Laufe des Romans überwinden oder transformieren die Charaktere zunehmend alte Wertvorstellungen zugunsten einer modernen Bewegungsideologie, und selbst der bisher rebellische Moritz wird durch den sportlichen Ausdruck bekehrt, was unter anderem dazu führt, dass er, um seiner Liebsten zu gefallen, sich künftig lieber wie ein Sportsmann kleidet und die vegetarische Diät sein lässt.

Rasch wird bei der Lektüre klar, wie das Tempo der Moderne bei allen im Roman anwesenden Personen ein harmonisches Lebensgefühl hervorruft. Auch wenn sich die ältere Generation erst langsam an das neue Verständnis herantasten und sich dabei auch an neue soziale Bindungen, wie etwa an den oberflächlich egalitären Massenspaß des Sportpublikums, gewöhnen muss, erkennen auch die Eltern die neue Lebenswelt bald schon an: »[D]er Mann von heute lebte, dachte, sorgte, handelte nun einmal im Eiltempo«,[137] wie es gegen Ende des Romans vielsagend heißt. Damit das neue Lebenstempo und die Bewegungsideologie zukunftsweisend internalisiert werden können, hilft die Idee, dass das dem Sport eigene Bewusstsein der Leistungssteigerung mit der Lebensgrundlage der Wirtschaft korreliert. »Wenn er oben bleiben wolle, das heißt, immer höher hinauf müsse«,[138] so fasst Marga einen solchen Zustand in einem raschen, unvollständigen Satz zusammen. In der Folge verschmelzen im Ro-

136 Ebd., S. 133.
137 Ebd., S. 125.
138 Ebd., S. 39.

man Metaphern der Schnelligkeit, Bewusstseinszustände und simple Lebensweisheiten zu einem harmonischen Bild der rasenden Moderne: »Bewegung bringt Ruhe. Diesen Widerspruch spürte Direktor Bohlen aufs neue, als sich der Rhythmus der rollenden Räder auf ihn übertrug. Nicht alleine der Zeitgewinn machte es, dass, wer fahren kann, schneller zum Ziel kommt.«[139] Das Rollen auf den Rädern wird zum neuen Zeitgefühl des Stadtlebens. Gleichzeitig wird das, was erst beruhigend wirkt, zur neuen Lebensphilosophie der Besitzenden erhoben. Berts Rennwagen und Bohlens Auto sind mehr als nur einfache Fortbewegungsmittel, sie sind Geschwindigkeit und damit Machtinstrument zugleich. Auch an anderen Stellen zeigt sich, wie sich die Schnelligkeit in der Moderne zu einer Ideologie der Geschwindigkeit verdichtet. So rezitiert Ortrud beispielsweise an einer Stelle Berts Lebensmotto: »Unser Maß ist die Schnelligkeit. Der Staub der Landstraße, der um unsere Mützen wirbelt, ist euer Heiligenschein, ihr Mädchen.«[140] Gesprochen wird hier allerdings aus einer bestimmten Perspektive, und wie schon bei Morand entsteht über das neue Mobilitätsgefühl nicht einfach Freiheit, sondern vorhandene Machtstrukturen werden neu formuliert, das heißt, nur formal moduliert. Eine solche oberflächliche Verschiebung zeigt sich beispielsweise in den über den Roman hinweg äußerst stabilen Geschlechterhierarchien. Marga ist vor allem Mutter und als einzige Person nicht im Stadion zu finden, weil Bohlen sich entschied, alleine dort aufzutauchen. Ebenso stellen Klassenunterschiede für die Eltern erst dann keine Probleme mehr dar, als diese feststellen, dass der künftige Schwiegersohn nicht nur Ruhm, sondern auch immenses Geld mit der Rennangelegenheit verdient, er also bezüglich seines Vermögens der eigenen Familie in nichts nachsteht.

Dieses Bild der beschleunigten Moderne, die trotz dynamischer und spannungsgeladener Oberflächenerscheinungen harmonisch wirken kann, zeigt sich auch anhand von Bert. Dieser ist nicht nur ein moderner Abenteuertyp, der mit dem Staub der Landstraße neue Mädchen aufgabelt, er ist ebenso ein Sportsmann, der als Ebenbild der fortschreitenden Zivilisation neue Rekorde akkumuliert und bisher nicht gekannte Leistungen hervorbringt: »Dieser Bert Lücke war einer, der es sich nicht abgewöhnen wollte, das Unmögliche zu verlangen, das Niedagewesene.«[141] Bert verkörpert das antibürgerliche Ethos des Sportbetriebs mit seiner rebellischen Charaktermaske – so erscheint das Che Guevara zugeschriebene Zitat »seien wir realistisch, versuchen wir das Unmögliche« der Beschreibung Berts erschreckend ähnlich – und den leistungsantizipierten Bürger der Moderne wie kein Zweiter.[142] Aufgenommen ins Bürgertum

139 Ebd., S. 29.

140 Ebd., S. 110.

141 Ebd., S. 130.

142 Das antibürgerliche Pathos Bert Lückes ist eine Eigenschaft, die der Sport auch abseits des Radrennsports kennt. Das Leistungs- und das Konkurrenzprinzip sind konstitutive Bestandteile der kapitalistischen Gesellschaft wie auch der sportlichen Betätigung. Gleichzeitig tritt der Sport immer wieder so auf, als ob er klassische Elemente der bürgerlichen Leistungsgesellschaft zu durchbrechen

und bald schon mit der Direktorentochter liiert erscheint dessen Leistung auch dann noch als Normbruch, wenn Bert gar nicht mehr weiter in der Gesellschaft aufgehen kann. Der anwesend Abwesende in dessen Rekordsucht ist die Bestätigung, dass sich Leistung eben doch auszahlen kann; natürlich nur dann, wenn die Gesellschaft mitspielt und eine solche nicht nur durch ihr grundsätzliches Organisationsprinzip reproduziert, sondern auch die jeweiligen Charaktermasken von Fan, Geliebter, Direktor und Star entsprechend zu verteilen weiß.

Diesen Schein kontinuierlich aufrechterhaltend, wird bei all der übermenschlichen Leistung das Sechstagerennen (als Ausdruck seiner Zeit)[143] am Ende der Erzählung wieder zum Mythos. Der Erzähler beruft sich dafür auf einen naheliegenden Vergleich mit der christlichen Schöpfungsgeschichte, ist es doch so, wie auch manch andere AutorInnen, beispielsweise Joseph Roth, bemerken, dass die sechs Tage der Schöpfung und die sechs Tage des Rennens nahe beieinander zu liegen scheinen: »Sonne auf, Sonne unter. Sechs Tage lang. Die gleiche Zeit, wie der erste Weltenmeister nötig gehabt, um die ganze Schöpfung fertigzustellen, drehten sich die Räder im Sportpalast, hockten die Zuschauer auf der Lauer, im Blick die Spannung aller Vergangenheit und aller Zukunft.«[144] Zudem leben die beiden Mythen von der Gemeinsamkeit, dass sie eine zwingende Kommentierung nach sich ziehen. Denn was im Sechstagerennen wie auch bei der Schöpfung aussteht, ist schließlich das Urteil über das eben vollzogene Ereignis. So wartet nicht nur das Publikum sechs Tage lang darauf, wer am Ende als Sieger erkoren werden wird, sondern auch die Erzähler etlicher der bisher untersuchten Texte sehnen sich eine Woche lang nach der Deutung der erzählten Phänomene. Bei den Reportagen ist es insbesondere der großen Mittelbarkeit der Erzählinstanz zu

vermag. So lockt etwa das Sechstagerennen Tausende Zuschauer in die Arena, die sich darin ihren vermeintlich freien Begierden hingeben, oder die in der Arena fahrenden Stars erscheinen als freischwebende Geister, die sich nicht an klassische Konventionen halten müssen. Diese widersprüchliche Struktur des Sports wurde erneut schon früh beobachtet. So beschreibt Robert Musil an einer Stelle eines weiteren Aufsatzes über den Sport: »Es ist einseitig, wenn man immer nur schreibt, dass der Sport zu Kameraden mache, verbinde, einen edlen Wetteifer wecke; denn ebenso sicher kann man auch behaupten, dass er einem weit verbreiteten Bedürfnis, dem Nebenmenschen eine aufs Dach zu geben oder ihn umzulegen, entgegenkommt, dem Ehrgeiz, der Überlegene zu sein, und überhaupt eine grandiose Arbeitsteilung zwischen Gut und Bös der Menschenbrust bedeute. Es mag schon so sein, dass zwei Boxer, die sich gegenseitig wund schlagen, dabei füreinander Kameradschaft empfinden, aber das sind zwei, und Zwanzigtausend schauen zu und empfinden ganz was anderes dabei.« (Musil, Robert: Durch die Brille des Sportes, in: Musil, Robert: Gesammelte Werke, Bd. 7, Reinbek bei Hamburg 1978, S. 794.)

143 Treffend beschrieben, als sich der Schwiegervater des Herrn Direktors am Abend nach allzu langer Rennangelegenheit fluchend beschwert, am heutigen Tag zu wenig Spannendes am Renntag erlebt zu haben: »Herr von Perlewitz war ohnedies ärgerlich. Er kam von dem Sechstagerennen, das er eine Ausgeburt dieser missratenen Zeit nannte.« (Berend: Der Herr Direktor, 1999, S. 128.)

144 Ebd., S. 133.

verdanken, dass der Reporter selbst in jene von Gott eingenommene Richterfunktion zu treten vermag, sodass diese am Ende eben selbst sehen, dass es (nicht) gut ist. Bei Berend hingegen ist es vielmehr die harmonisierende Erzählinstanz, die die Funktion der Kommentierung übernimmt. Daraus entsteht die prägende Dialektik der Aufklärung, die den Fortschritt als Mythos verklärt und damit die zeitgenössische Leistungskultur zu legitimieren vermag.[145]

145 Auch bei anderen Autoren kann eine vergleichbare Dialektik sichtbar gemacht werden. Hannes Küpper beispielsweise versucht in seiner Lyrik, die Technik selbst als prägenden Ausdruck der allermodernsten Welt zu deuten. Nicht mehr der Sport erscheint durch die Technik angereichert, sondern alleine noch die Technik ist dazu fähig, sportliche Rekorde zu gewährleisten. Sein in einem Magazin für Radfahren erschienenes, zwischen Neuer Sachlichkeit und Futurismus anzusiedelndes Gedicht mit einfachen, oftmals in Daktylen verfassten Versen und sich auf a- und e-Laute beschränkenden Paarreimen *He! He! The Iron Man* handelt von dem Sechstagerennfahrer Reggie MacNamara und dessen außerordentlichen Leistungen. Küpper lässt die metaphernreiche Sprache des Sportjournalismus in seinem Gedicht hinter sich, um in absoluter Metaphern- und Vergleichslosigkeit, durch eine neue Dinglichkeit, das technische Bildnis des neuen Sportlers zu beschreiben. Dies fand Anklang. Bertolt Brecht als Juror der literarischen Welt widmete dem Gedicht, anstelle der über 500 offiziell eingesendeten Gedichte, einen Lyrikpreis. Im Nachhinein mag man sich darüber wundern. Der russische Konstruktivist Georgi Jakulow kritisierte einst am Futurismus italienischer Prägung, dass dieser »die dynamischen Sinneseindrücke« einzufangen versuchte, indem deren Künstler »einen laufenden Hund mit vierzig Füßen ausstatteten, ohne dass er dadurch auch nur ein Stück vorankam« (zitiert nach Néret, Gilles: Kasimir Malewitsch, Köln 2013, S. 33 f.). Angespielt wird damit wohl auf Giacomo Ballas Gemälde *Dynamismus eines Hundes an der Leine* aus dem Jahre 1912, das trotz dargestellter Dynamik aufgrund seiner groben, schwarzen Flächen äußerst undynamisch wirkt. Dasselbe ließe sich auch auf Küpper übertragen, dessen Held zwar mit immensen metallenen Fähigkeiten ausgestattet ist, ohne dabei aber, abseits neuer Rundenrekorde, noch vorwärtszukommen. Im Sinne Friedrich Sieburgs sei auch die Frage gestellt, wieso die Mechanik eigentlich ein derartiges Bedürfnis nach Literarisierung auslöst: »Die Maschine ist verständlich, für den Mechaniker ist sie kein mythischer Gegenstand. Warum für den Literaten? Wie kann überhaupt das Erlernbare Ehrfurcht einflössen? Man sieht nicht gerne, dass das Griechenland Hölderlins durch Amerika abgelöst wird, nur weil einige Leute nicht wissen, wie es auf der Weizenbörse in Chicago oder im Inneren einer Starkstromzentrale zugeht.« (Sieburg, Friedrich: Anbetung von Fahrstühlen, in: Kaes, Anton (Hg.): Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918–1933, Stuttgart 1983, S. 276.)

3.2.5 Die moderne Masse und die rasende Zirkulation der Warenwelt: Kaisers expressionistisches Drama und Kischs rasende Sachlichkeit

»Sie fahren fast ohne Pause.
Kein einziger Stuhl steht leer.
Es ist wie im Irrenhause
Und vielen gefällt das sehr.«
(Erich Kästner: 6-Tage-Rennen)[146]

Kästners vierzeilige Gegenüberstellung des Irrenhauses und des öffentlichen Gefallens aus dessen Gedicht *6-Tage-Rennen* verdeutlicht eine weitere Widerspruchslinie bei der Wahrnehmung und Bewertung sportlicher Massenphänomene.[147] Auf der einen Seite steht das tollwütige Toben der Zuschauer, auf der anderen Seite deren vitale Befriedigung und Erlösung gerade durch ein solches Treiben. Diesen Widerspruch anhand des Sechstagerennens verarbeiten auch Kisch in seiner Reportage und Georg Kaiser in seinem Drama. Das Feld des Amerikanismus zwar teilweise hinter sich lassend, aber dennoch das Rennen in der beschleunigten Moderne verordnend, erscheint bei beiden nicht mehr die Maschine als prägender Ausdruck der geistigen Epoche, sondern die formierte Masse. Weil beide Autoren dabei eine unterschiedliche Schreib- und Argumentationsstrategie verwenden, deren Differenz nicht alleine dem Unterschied der beiden literarischen Gattungen Drama und Reportage geschuldet ist, lohnt es sich, die beiden Texte im Folgenden miteinander zu vergleichen.

In Kaisers 1917 uraufgeführtem Stationendrama *Von morgens bis mitternachts* geht es um die im Titel benannten Zeitraum spielende Geschichte eines Kassierers einer Bank, der zu Beginn 60.000 Mark einer Einzahlung veruntreut.[148] Damit beginnt der Versuch des Kassierers, durch die Ausgabe des Geldes in einem »Durchbruch zum Leben«[149] dem kleinbürgerlichen Trott zu entschwinden – die These, dass hier explizit das Kleinbürgertum als Klasse angesprochen wird, lässt sich durch die formale Typi-

146 Kästner: 6-Tage-Rennen, 2012, S. 170.

147 Ein weiteres Beispiel dafür findet sich in Josef Roths Reportage: »Wenn ich dabliebe, ich bekäme die Physiognomie jenes Megaphons, durch das dem Publikum in diesem Irrenhaus diverse Mitteilungen gemacht werden.« (Roth: Das XIII. Berliner Sechstagerennen, 1990, S. 231).

148 Damit ist schon im Titel auch auf das theaterreflexive Spannungsfeld des Stücks angespielt. Während der aristotelischen Idealforderung der Einheit von Zeit mit einem einzigen Sonnenumlauf perfekt entsprochen wird, wirkt das Drama bezüglich Ort und Handlung geradezu chaotisch. So ließen sich die einzelnen Szenen, die nach der Veruntreuung des Geldes und vor dem Selbstmord am Ende folgen, beliebig austauschen, ohne dabei das Stück in seiner Handlungslogik aufbrechen zu lassen.

149 Sokel, Walter: Der literarische Expressionismus. Der Expressionismus in der deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts, München 1960, S. 124.

sierung des durch August Strindberg beeinflussten Stationendramas erhärten,[150] worin die Personen keine Namen erhalten, sondern nach Berufen (›Kassierer‹), Rollen (›erste, zweite Tochter‹) oder äußeren Merkmalen (›Herren im Frack‹) eingeteilt werden und dadurch allesamt prototypisch wirken.[151] Der Drang nach einer geistigen Erneuerung folgt aus der Abwendung von der als statisch und leblos verstandenen Gesellschaft in der Kleinstadt, in der sich das harmonisch Familiengefüge aus strickenden, Wagner Spielenden Töchtern und stiller Mutter zusammensetzt: »Alte Mutter am Fenster. Töchter am Tisch stickend – Wagner spielend. Frau die Küche besorgend. Von vier Wänden umbaut – Familienleben. Hübsche Gemütlichkeit des Zusammenseins.«[152] Diesen »Zeichen der Leblosigkeit«[153] will der Kassierer entkommen. So trägt es ihn schließlich in seiner Flucht aus dem »Gefängnis«[154] der Stadt W. (Weimar) zum Sechstagerennen der Berliner Großstadt.[155] Weil er sich dort jedoch ebenso wenig entfalten kann wie später im Ballhaus, findet er letztlich in einem Versammlungssaal der Heilsarmee Unterschlupf. Dort gesteht er infolge einer Bekenntnisrunde die getätigte Veruntreuung. Als jedoch auch bei der Heilsarmee, als Ergebnis der nun in die Runde geworfenen Geldbeutel, ein Kampf um diese entsteht und das wiederkehrende Heilsarmeemädchen, das erst noch als letzte Hoffnung erscheint, sich aufgrund der versprochenen Belohnung als Polizeiinformantin entpuppt, scheitert der Kassierer auch hier. Die Flucht vor den unhaltbaren Zuständen – durch die begangene Veruntreuung ist jeglicher Weg zurück in das bürgerliche Leben versperrt – endet schließlich im tragischen Selbstmord.

Den Sportpalast betritt der Kassierer, als die vierte Nacht des Rennens im Gange ist. Gerade angekommen, erprobt er im Stadion sogleich, inwiefern sich hier eine »Konvertierbarkeit von Geld in vitalistische Energie«[156] bewerkstelligen lässt. So findet der Kassierer, obwohl er keine Ahnung vom Rennen und dessen Regeln hat, rasch Freude am Geschehen. Diese resultiert aber nicht aus dem eigentlichen Rennen – lediglich ein »Gegenstand der Ironie«,[157] wie der erste Herr die Meinung des Kassierers wiedergibt –, sondern vielmehr aus der Wirkung der vitalen Zuschauermasse. Als

150 Zu Strindbergs Einfluss vgl. Durzak, Manfred: Das expressionistische Drama: Carl Sternheim, Georg Kaiser, München 1978, S. 124; Hill, Philip George: Our Dramatic Heritage. Reactions to Realism, London 1991, S. 223 ff.

151 Vgl. Schulz, Georg-Michael: Georg Kaiser: Von morgens bis mitternachts, in: Dramen des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1996, S. 177.

152 Kaiser: Von morgens bis mitternachts, 1920, S. 61.

153 Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus, Stuttgart 2010, S. 61.

154 Vgl. ebd., S. 98.

155 Auch wenn hier nur von der Stadt. B. gesprochen wird, sprechen der Erscheinungszeitpunkt, die Beschreibung der Arena und der Name Sportpalast doch dafür, dass es sich hier um ein Abbild Berlins handelt.

156 Gamper: Masse lesen, Masse schreiben, 2007, S. 261.

157 Kaiser: Von morgens bis mitternachts, 1920, S. 72.

der Kassierer feststellt, dass er mit seinem Geld Preise stiften kann und dadurch nicht nur die Fahrer zur Höchstleistung antreibt, sondern ebenso beim Publikum eine sich beschleunigende Dynamik entfesselt, beginnt er, stetig höhere Geldsummen für Rundengewinne auszusprechen. Dass die dynamische Masse beim Kassierer eine Bedürfnisbefriedigung bewerkstelligt, liegt vor allem daran, dass dieser in der Masse denjenigen gesellschaftlichen Zustand als überwunden betrachtet, vor dem er selbst auf der Flucht ist. So fasst Rudolf Bussmann in seiner Analyse treffend zusammen: »Die Masse nimmt den Zustand der vom Kassierer ersehnten Menschheit vorweg, sie vermag die unendlichen Ziele des Kassierers zu konkretisieren und zu realisieren.«[158] Dabei steigert sich der Kassierer analog zur beobachteten Masse in eine immer euphorischer werdende Kommentierung der Rennangelegenheit auf den Publikumsplätzen:

> »Der erste Rang rast. Der Kerl hat den Kontakt geschaffen. Die Beherrschung ist zum Teufel. Die Fräcke beben. Die Hemden reißen. Knöpfe prasseln in alle Richtungen. Bärte verschoben von zersprengten Lippen, Gebisse klappern. Oben und mitten und unten vermischt. Ein Heulen aus allen Rängen – unterschiedslos. Unterschiedslos. Das ist erreicht!«[159]

Der expressionistische Held rebelliert gegen die ihm bekannten Konventionen, und die vitalisierte Masse erscheint in ihrem karnevalesken Auftritt mehr und mehr als klassenlose Gemeinschaft, die nicht nur Energie, sondern auch erotische Spannung freizusetzen vermag.[160] Damit geht das Publikum den unlängst erkannten Weg der Physik und entspricht als Masse auch freisetzbarer (sozialer) Energie.[161] Die Nivellierung der Masse – es ist dies ein Moment, der durch die Regieanweisung »Alle sind ununterscheidbar«[162] zu Beginn der Szene im Sportpalast in der Aufführungssituation vi-

158 Bussmann, Rudolf: Einzelner und Masse. Das Phänomen des Kollektivs im dramatischen Werk Georg Kaisers, Kronberg (Taunus) 1978, S. 252.

159 Kaiser: Von morgens bis mitternachts, 1920, S. 67.

160 So ist der Bezug zu Bachtins Karneval nicht weit hergeholt, erscheint die Masse doch gerade in ihrer karnevalesken Form bei Kaiser auch am egalitärsten. Dabei gleicht ein solcher egalitärer Zustand einem äußerst frivolen Festakt, der ebenso bestimmt ist von freigesetzter erotischer Energie wie von unverhülltem Lachen und Brüllen (vgl. zur Theorie des Karnevals Bachtin, Michail: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur, Frankfurt a. M. 1985.) Was nebenbei bemerkt in der Verfilmung des Stücks nochmals erhöht wird, insofern hier vor allem das groteske Lachen ins Zentrum der Umsetzung gerückt wird.

161 Der Bezug ist, wie Gunter Martens nachweist, auch nicht von der Hand zu weisen. Nicht nur besprechen auch andere Werke Kaisers, allen voran *Gas I* und *Gas II*, die physikalische Wechselwirkung von Masse und Energie, auch beruft sich die expressionistische Literatur stark auf die neuen naturwissenschaftlichen Erkenntnisse (vgl. Martens, Gunter: Vitalismus und Expressionismus. Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive, Stuttgart 1971, S. 260–264).

162 Kaiser: Von morgens bis mitternachts, 1920, S. 65.

suell noch verstärkt werden soll – erscheint in diesem Moment als progressiver, weil egalitärer Protest gegen die herrschenden Zustände der Klassengesellschaft und ihre kleinbürgerlichen Fesseln in den Kleinstädten. Was sich in der Arena zwischenzeitlich entfaltet, ist eine Masse, die frei von Determinanten ist; eine Freiheit, die sich auch in der sich beschleunigenden ekstatischen Rede und in der »telegrammartige[n] Sprache«[163] des Kassierers zeigt. Die elliptischen Formulierungen, im Sinne Tzvetan Todorovs und Oswald Ducrots als »Auslassung eines der Elemente, die für eine vollständige syntaktische Konstruktion notwendig sind«,[164] und die »Unterdrückung des Artikels«[165] erscheinen durch ihren Normbruch mit der Regelsprache als verdichteter sprachlicher Ausdruck der gewonnenen Ungezwungenheit. Diese zeigt sich auch in der erwähnten erotischen Energie im Sportpalast. Musste der Kassierer zuhause noch anhören, wie die zweite Tochter am Klavier die Tannhäuser-Ouvertüre einübt, erlebt er nun energetische Erotik auf den Zuschauerrängen – je dynamischer, desto freier: »Im ersten Rang – anscheinend das bessere Publikum – tut sich noch Zwang an. Nur Blicke, aber weit – rund – stierend. [...] Ganz oben fallen die letzten Hüllen. Fanatisiertes Geschrei. Brüllende Nacktheit. Die Galerie der Leidenschaft!«[166] Was sich über die Dame zu Beginn des Dramas schon andeutete, nämlich die Erotik sowohl als Katalysator als auch als wesentlicher Bestandteil einer Erneuerung, zeigt sich zwischenzeitlich in den tobenden Rängen des Sportpalastes vollendet.[167]

Durch den am Ende der Szene ausgesprochenen Preis von 50.000 Mark hofft der Kassierer, die Dynamik schließlich derart zu entfachen, dass die in Bewegung gesetzten sozialen Entwicklungen nicht mehr rückgängig gemacht werden können: »Menschheit. Freie Menschheit. Hoch und tief – Mensch. Keine Ringe – Keine Schichten – Keine Klassen. Ins Unendliche schweifende Entlassenheit aus Fron und Lohn in Leidenschaft. Rein nicht – doch frei! – Das wird der Erlös für meine Keckheit.«[168] Die sprachliche Freiheit, mit der sich der Kassierer der gesellschaftlichen Freiheit annimmt, geht derart weit, dass die bisherigen kollektiv akzeptierten Zeichen in Auflösung geraten und die Sätze immer unverständlicher werden. Jäh brechen jedoch die gewonnene Freude und die Hoffnung auf eine dauerhafte Umwälzung zusammen, als die zuvor so dyna-

163 Becker, Sabina: Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadtwahrnehmung in der deutschen Literatur, 1900–1930, St. Ingbert 1993, S. 190.

164 Todorov, Tzvetan; Ducrot, Oswald: Enzyklopädisches Wörterbuch der Sprachwissenschaften, Frankfurt a. M. 1975, S. 315.

165 Gamper: Masse lesen, Masse schreiben, 2007, S. 461.

166 Kaiser: Von morgens bis mitternachts, 1920, S. 74.

167 Vgl. auch die Interpretation von Georg-Michael Schulz, der die Erotik als wesentliches Motiv des Stückes versteht. Schulz: Georg Kaiser: Von morgens bis mitternachts, 1996; Wilke, Sabine: Ökonomie und Sexualität in Georg Kaisers »Von morgens bis mitternachts« und seiner Verfilmung durch Karl-Heinz Martin, in: Orbis Litterarum 54 (3), 1999, S. 203–219.

168 Kaiser: Von morgens bis mitternachts, 1920, S. 82.

mische Masse in dem Moment, als die Nationalhymne gespielt wird und der Kaiser die Arena betritt, kollektiv verstummt.[169] Dadurch bleibt die Dynamik des Publikums ein einziges Spektakel, das bei der Interpellation durch die Hymne die unterdrückten Subjekte reaktiviert, sodass sich der Kaiser auch im Stadion seiner Macht sicher sein kann und der Kassierer schließlich seinen Preis zurückzieht und in der darauffolgenden Station den Ballsaal betritt.[170]

Das Sportpublikum, so dynamisch es wirkt, verstummt so auch in Kaisers Drama letztlich zu einer affirmativen Haltung. Umso deutlicher zeigt sich hier die Unfähigkeit der Masse, reale Veränderung zu vollziehen. Doch hat die Masse versagt, weil sie sich nicht wandeln will oder weil, wie Rudolf Bussmann dies als These zu Kaisers Drama präsentiert, der Mensch sich nur als einzelner verändern kann? Zwar lässt sich durchaus nachzeichnen, wie es der Held durch seine Fokussierung auf das Antriebsmittel Geld verpasst, sich selbst zu verändern, und dadurch die Dynamik lediglich Zwischenspiel sein kann. Doch handelt es sich insofern nicht einfach um eine generelle Kritik an der Masse, als sich ebenso zeigt, dass einzig diese überhaupt fähig dazu wäre, die gegebene Situation zu überwinden. Dies steht nicht im Widerspruch dazu, dass die revolutionäre Kraft der Masse in Kaisers Drama nur dann als subversive Praxis den Normbruch vollzieht, wenn die manifeste Herrschaft abwesend ist, und die Masse nur dann einen progressiven Raum voller Energie erschafft, wenn das Geld durch die Preisstiftungen als Vermittler auftaucht. Denn das Problem liegt weniger in der Scheinhaftigkeit der Veränderung als in der Scheinhaftigkeit der Masse selbst. Könnte sich diese auch dann als Masse konstituieren, wenn die alte Autorität das staatsbürgerliche Subjekt anruft oder das verwendete Geld verpufft, wäre die gesellschaftliche Veränderung tatsächlich vollzogen und das in ihr präsente progressive Element würde endlich zur dominanten Strukturerscheinung werden.

Dadurch rücken das Geld als »Mittlerinstanz«[171] beziehungsweise die »Geldgrund-

169 Die Wechselwirkung zwischen politischer Autorität und sportlichem Ereignis wird kurze Zeit später von Kurt Tucholsky in einem satirischen Bericht nochmals aufgegriffen, als er darüber berichtet, wie während des Sechstagerennens der Kronprinz vom Spektakel profitieren kann: »Wenn der Kronprinz sein Erscheinen zugesagt hat, wirds noch einmal so voll, und zugleich fließt ein Teil der Popularität vom Sport hinüber auf ihn. Er sitzt in der Loge und lächelt, die Bevölkerung hängt über der Rangbrüstung und johlt: sie sind sich einig.« (Tucholsky, Kurt: Vormärz 1, in: Tucholsky, Kurt: Gesamtausgabe Texte und Briefe, Bd. 2, Hamburg 2003, S. 106.)

170 Der Begriff ›Interpellation‹ verweist auf Althussers Theorie der Subjektkonstitution. Dabei verwendet Althusser das Beispiel der Anrede »He, Sie da!«, um darzulegen, wie diese mit der Subjektkonstitution verwandt ist. Althusser leitet daraus ab: »Die Existenz der Ideologie und die Anrufung der Individuen als Subjekte ist ein und dasselbe.« (Althusser: Ideologie und ideologische Staatsapparate, 2010, S. 89) Diesbezüglich glaube ich, dass auch hier das Subjekt Staatsbürger nicht nur performativ durch die Ehrerbietung vor dem Kaiser stattfindet, sondern ebenso durch die Subjektkonstitution beim Abspielen der Hymne.

171 Gamper: Masse lesen, Masse schreiben, 2007, S. 461.

lage dieser Freiheit«[172] und der Klassenhintergrund des Kassierers in den Fokus des Dramas. Statt die soziale Dynamik nachhaltig zu fördern, konstituiert das Geld einzig ein zwischenzeitliches Spiel der Ekstase, sodass der gewonnene freiheitliche Zustand stets prekär bleibt und umzuschlagen droht. Die in der Zirkulationssphäre erschaffene abstrakte Freiheit bleibt abhängig von den Fesseln der kapitalistischen Warengesellschaft. So ist der Kassierer, dessen Leben mechanisch beginnt – die erste Handlung des Kassierers besteht darin, am Schalter monoton auf die Schalterplatte zu klopfen und Geld zu zählen –, trotz Flucht schon bald wieder ein »etwas anders eingefügtes Rädchen desselben Getriebes«.[173] Das Stück ist dadurch zugleich Ausdruck eines »Aufbegehren[s] des Kleinbürgertums gegen sein Zermürbt- und Zertretenwerden durch den Kapitalismus«[174] als auch Ausdruck von dessen klassendeterminierter ohnmächtiger Ausweglosigkeit aus den gesellschaftlichen Strukturen. Denn das Kleinbürgertum begehrt auf, indem es die abstrakte Freiheit, die ihm versprochen wurde, mit denjenigen Mitteln, die es kennt, zu verwirklichen sucht, was tragisch zu scheitern hat. Wie Silvio Vietta und Hans-Georg Kemper schon vor längerer Zeit aufgezeigt haben, ergibt sich daraus nicht nur ein Bezug zu weiteren Kritikern der modernen Geldwirtschaft, etwa zu Georg Simmel, sondern auch die dem Stück eigene Dialektik von Subjektivität und Seelenlosigkeit der Großstadt.[175] Denn einerseits versachlicht die Rationalisierung das Großstadtleben – was bei Kaiser in der entindividualisierten Typisierung zum Ausdruck kommt –, andererseits drängt die Warengesellschaft in ihrem Schein zur ständigen Individualisierung – was bei Kaiser durch die Fluchtbewegung des Kassierers nachvollzogen werden kann.

Auch liegt das grundlegende Problem, dass sich die entfaltete Energie in Kaisers Drama nicht dauerhaft etablieren kann, bisher wenig beachtet auch in der sozialen Beschleunigung selbst, die zwar in der Dynamisierung sozialer Verhältnisse tatsächlich als Katalysator eines Umschwungs wirkt, jedoch gleichzeitig ein intrinsisches Moment der sich entfaltenden Entfremdung enthält. Dies zeigt sich beispielsweise in der Bekenntnisrunde am Ende des Stücks, als im Lokal der Heilsarmee auch zwei ehemalige Rennfahrer zu Wort kommen, die man mit Bernhard Diebold als »Reflex-Figuren des Ich[s]«[176] bezeichnen könnte. Nicht etwa, dass es dem Autor darum gehen würde, die Bekenntnisse als mögliche Moralvorstellung zu postulieren, denn dies wird sowohl formal durch die Typisierung der Figuren, denen eine ironische Distanzierung zugrunde liegt, als auch durch die Sichtbarmachung ihrer Scheinheiligkeit, dargestellt im Kampf um das am Ende

172 Lukács, Georg: Größe und Verfall des Expressionismus, in: Lukács, Georg: Essays über Realismus, Neuwied am Rhein 1971, S. 138.

173 Ebd.

174 Ebd.

175 Vgl. Vietta, Silvio; Kemper, Hans-Georg: Expressionismus, München 1994[5], S. 86–92.

176 Zitiert nach Durzak: Das expressionistische Drama, 1978, S. 134.

plötzlich umherwirbelnde Geld, immer wieder durchbrochen. Doch der Vergleich der verschiedenen Fluchtursachen von den jeweiligen ursprünglichen Zuständen hinein in das dynamische Großstadtleben lässt den Zuschauer die dahinterstehenden Antriebsmechanismen verstehen. So berichtet der erste Soldat, der einst Radrennfahrer war, wie er zunehmend seinen Geist zugunsten seines Leibes austauschte: »Ich suchte mit meinem Leib den Ruhm und wusste nicht, dass ich nur den Schatten höher reckte, indem die Seele verdorrte. Meine Sünde war der Sport. Ich übte ihn ohne eine Stunde der Besinnung.«[177] Der Drang, durch Beschleunigungsmechanismen – »ich verdoppelte meine Anstrengung und wurde in allen Kämpfen, die mit dem Leib geführt werden, erster Sieger«[178] – am dynamischen Leben teilhaben zu wollen, führt in einer Art Transzendierung auf ein unendliches Rundendrehen zur Lethargie in geistigen Angelegenheiten, die nur durch den Zusammenbruch des Leibes – der ehemalige Radrennfahrer stürzte und erst dann konnte ihm die Seele erklären, was er zu tun habe – gestoppt werden kann. Auch der zweite Radrennfahrer berichtet davon, wie er sein »Leben lang ohne Besinnung gefahren«[179] sei und erst ein Unfall dafür gesorgt habe, dass er aufhören konnte: »Ich brach den Arm. Ich musste ausscheiden. Das Rennen rast weiter – Ich habe Ruhe.«[180]

Vergleichbares zeigt sich, als sich der Kassierer nach dem Sportpalast in einem Ballhaus vergnügen will. Um hier wie in der Arena die Dynamik der Großstadt langfristig am Leben zu erhalten, befiehlt dieser einer Tänzerin (mit dem mehrfachen Rollennamen ›Maske‹), sich wie die Fahrer auf der Rennbahn immer weiter zu drehen: »Tanze. Drehe Deinen Wirbel. Tanze, tanze. Witz gilt nicht. Hübschheit gilt nicht. Tanz ist es, drehend – wirbelnd. Tanz. Tanz!«[181] Wie schon im Sportpalast erkennt der Kassierer im Stillstand eine latent lauernde Bedrohung, weswegen er wenige Zeilen später, als sich ihm eine Tänzerin nähern will, den Befehl äußert: »Keine Pause. Keine Unterbrechung. Tanze.«[182] Dem medientheoretischen Hintergrund, dass ein solches Rundendrehen eine Trance auslösen kann, die die ersehnte Freiheit im Sinne eines frühen Kinos mit immer neuen imaginierten Bildern anreichert und so geistig der Vitalität der zuvor geschilderten Zügellosigkeit der Masse im Sportpalast entspricht, steht die geforderte und für die Tänzerin entfremdende Perpetuierung der dynamischen Bewegung ins Unendliche gegenüber – »die Unendlichkeit des Kreises«,[183] wie dies Hermann Sinsheimer bezeichnet –, die wie schon beim Radrennfahrer ein intrinsisches Moment der entfremdeten Barbarei enthält. »Es geht nicht ohne Tote ab, wo andre fiebernd leben«,[184]

177 Kaiser: Von morgens bis mitternachts, 1920, S. 105.
178 Ebd.
179 Ebd., S. 107.
180 Ebd.
181 Ebd., S. 94.
182 Ebd.
183 Sinsheimer: Sportpalast – Nach Mitternacht, 1994, S. 223.
184 Kaiser: Von morgens bis mitternachts, 1920, S. 77.

wie der Kassierer selbst sagt. So wird sich die latente Barbarei irgendwann in einem tragischen und entfremdeten körperlichen Niedergang manifestieren, was bei einer weiteren Maske schon durch die Aufforderung, tanzen zu müssen, angedeutet wird, denn dies wird ihr durch ihr Holzbein verunmöglicht.[185]

Diese beiden Szenen entpuppen sich spätestens am Ende als prägnante dialektische Momente einer Beschleunigung des Lebenstempos. Denn was der Kassierer in seiner Hoffnung, ständig mehr Dynamik auszulösen, letztlich erreichen will, ist nichts anderes als, wie von Hartmut Rosa definiert, eine »Steigerung der Handlungs- und/oder Erlebnisepisoden pro Zeiteinheit«,[186] die sich ihm in der Ereignisverdichtung des Städtischen offenbart. Dass das Drama in einem engen Verhältnis zur Beschleunigung des Lebenstempos steht, zeigt sich exemplarisch in der Gegenüberstellung der familiären Ausgangslage, als die Mutter das Kochen der Koteletts aufschiebt, weil »es noch Zeit hat«,[187] zur Szene im Ballsaal, als der Kassierer die müden Tänzerinnen auffordert, nicht weiter zu schlafen, denn, so sagt er selbst: »Zu dermaßen ausgedehnten Scherzen fehlt mir die Zeit.«[188] Die nicht genutzte Zeit wird vom Kassierer in seinen Berliner Stationen strategisch zunichtegemacht, um dadurch möglichst alle Erlebnisse ausschöpfen zu können, die durch seinen geldreichen Stadtbesuch entfacht werden. Dabei wird eine vergegenwärtigte Ewigkeit antizipiert, was durch die Verdichtung der verschiedenen Stationen auf einen kurzen Zeitraum zusätzlich verstärkt und ausgestellt wird. Dabei handelt es sich insofern um eine Dialektik der Beschleunigung des Lebenstempos, als dies schließlich zu einer vertikalen Stapelung führt, die den Erlebnisreichtum in eine Erfahrungsarmut überführt. So muss der Kassierer vor seinem Selbstmord resigniert resümieren: »Von morgens bis mitternachts rase ich im Kreise«,[189] ohne dass er daraus – gerade auch nach der Verdichtung in der Großstadt – einen nachhaltigen Mehrwert ziehen konnte. Gleichzeitig entsteht im Drama aber kein Gegenbild einer idyllischen Entschleunigung, denn weder die Familie noch das »von Station zu Station«[190] auftauchende Mädchen, das durch sein statisches Verharren zwar neuen »Raum geschaffen«[191] hat und von deren Verbindung sich der Kassierer »ewige Beständigkeit«[192] erhofft, das sich jedoch als Polizeiinformantin entpuppt und so den Selbstmord und den Bruch mitauslöst, können dem Zuschauer eine Gegenperspektive bieten. So liegt das dialektische Moment letztlich darin, dass die einfache Negation der Eigendynamik explizit nicht als progressives Gegenmodell taugt.

185 Sowohl die unendliche Bewegung als auch die Trance werden sich spätestens im folgenden Kapitel anhand von Franz Kafkas *Auf der Galerie* bzw. Robert Müllers *Tropen* noch genauer erschließen.

186 Rosa: Beschleunigung, 2005, S. 135.

187 Kaiser: Von morgens bis mitternachts, 1920, S. 53.

188 Ebd., S. 90.

189 Ebd., S. 119.

190 Ebd., S. 117.

191 Ebd.

192 Ebd., S. 118.

Egon Erwin Kisch vermittelt ein deutlich zwiespältigeres Bild der dynamischen Masse. Als Ausgangslage steht für Kisch unausgesprochen die Frage im Raum, wieso sich überhaupt ein Interesse der Masse an einem solchen Rennen ergeben kann, wenn das Rennen doch eigentlich voller gewalttätiger Momente ist: »Das hat Poe nicht auszudenken vermocht: dass am Rand seines fürchterlichen Mahlstroms eine angenehm erregte Zuschauermenge steht, die die vernichtende Rotation mit Rufen anfeuert, mit hipphipp. Hier geschieht es, und hier erzeugen sich zweimal dreizehn Opfer den Mahlstrom selbst, auf dem sie in den Orkus fahren.«[193] Während der Führer in Edgar Allen Poes 1841 erschienenem *Hinab in den Maelström* noch dazu auffordert, »Sie müssen Ihre Angstvorstellung überwinden«,[194] kehrt sich die Situation fast hundert Jahre später um, sodass der Reporter nun darüber aufzuklären hat, wieso die Zuschauer eigentlich entgegen ihrem eigenen Empfinden Angst vor der Sogwirkung des Trichters haben sollten. Dies verdeutlicht Kisch eine Zeile später mit einem historischen Referenzpunkt, der die Tortur auf der Rennbahn mit einer historischen Gewalterfahrung in Verbindung setzt und dies am Ende durch die Differenz zum Renngeschehen zugleich ironisch bricht: »Ein Inquisitor, der solche Tortur, etwa ›elliptische Tretmühle‹ benamst, ausgeheckt hätte, wäre im finsteren Mittelalter selbst aufs Rad geflochten worden – ach, auf welch ein altfränkisches idyllisches Einrad!«[195] Ersichtlich wird damit schon die Argumentationsstrategie von Kisch, die darauf abzielt, mittels vom Leser erlebter Differenzerfahrungen das Rennereignis in seinem schillernden Schein zu dekonstruieren, ohne diesen Bewusstseinsprozess narrativ vorwegzunehmen.

Wie bei Kaiser spielen die tobenden Zuschauer auch bei Kisch eine bedeutende Rolle. Diese erscheinen einerseits als dynamische und erregte Menschenmasse, auf der anderen Seite aber tätigt das Publikum die Formierung im Stadion ausschließlich um des Sportes willen, sodass eine progressive Einheit schon im Vorhinein ausgeschlossen ist. Die durch die Masse getätigte Nivellierung wirkt dadurch als fragwürdiger Ausdruck einer Menge an Individuen, die sich eigentlich diametral voneinander unterscheiden, und nicht wie bei Kaiser als qualitative Grundlage möglicher Veränderung:

> »Im Parkett und auf den Tribünen drängt sich das werktätige Volk von Berlin, Deutschvölkische, Sozialdemokraten, rechts, links, rechts, links, alle Plätze des Sportpalastes sind seit vierzehn Tagen ausverkauft, Logen und Galerien lückenlos besetzt, rechts, links, rechts, links, Bezirke im Norden und Süden müssen entvölkert sein, Häuser leer stehen, oben und unten, rechts und links.«[196]

193 Kisch: Elliptische Tretmühle, 1986, S. 229.

194 Poe, Edgar Allan: Hinab in den Maelström, in: Poe, Edgar Allan: Werke, Bd. 3, Berlin 1922², S. 118.

195 Kisch: Elliptische Tretmühle, 1986, S. 229. In Kischs *Paradies Amerika* erscheint der »Pavillon von Tobsüchtigen« dann als Abbild der amerikanischen Börse (Kisch: Paradies Amerika, 1948, S. 201).

196 Kisch: Elliptische Tretmühle, 1986, S. 231.

So handelt es sich um eine Einheitsfront wider Willen, die sich auf der Tribüne des Sportpalastes bildet, denn die Menschen finden einzig aus dem Grunde zusammen, weil das Spektakel eine derart große Anziehungskraft zu besitzen scheint, dass bisherige politische Differenzen über Bord geworfen werden können.[197] Zwar lässt sich das so unterschiedliche Publikum in seiner Einheit auch hier zu neuer Vitalität hinreißen, dies wird aber von Kisch mit einem weiteren Vergleich sogleich wieder infrage gestellt: »Man glaubt in einem Pavillon für Tobsüchtige zu sein, ja beinahe in einem Parlament [...].«[198] Dennoch zeichnet sich das Publikum dafür verantwortlich, dass sich die Dynamik über den Tagesverlauf hinweg stetig steigert, um nach dem Höhepunkt des jeweiligen Tages am nächsten Tag wieder von vorne zu beginnen. So heißt es bei Kisch in einer Anspielung auf Kaiser: »Von morgens bis mitternachts ist das Haus voll, und von mitternachts bis morgens ist der Betrieb noch toller.«[199]

Um diese Tollheit im Sportpalast schildern zu können, setzt Kisch auf eine Simultantechnik, die an filmische Darstellungen erinnert und von der Darstellung der eigentlichen Bewegungsabläufe auf den gesamten Raum des Sportpalastes ausgedehnt wird: Links, rechts, links, rechts trampeln nicht nur die Fahrradfahrer, vermittelt anhand einer sprachmimetischen Nachahmung, ständig gegeneinander an, sondern sitzen auch die Vertreter der unterschiedlichsten politischen Parteien nebeneinander. Und oben und unten überholen sich nicht nur die Rennfahrer auf der schrägen Bahn, sondern stehen auch die Häuser leer. Diese Darstellungsform geht einher mit einer sachlichen Montagetechnik, die es erlaubt, die Dynamiken nicht einfach als eine Aneinanderreihung von Worten zu verstehen. So bildet Sachlichkeit den authentischen Rahmen, um das Lebendige als dynamisches Abbild der Wirklichkeit schildern zu können. Dies zeigt sich besonders anschaulich in der Betonung von eigentlich leblosen Zahlen und Statistiken: »Und mehr als die Hälfte der Plätze sind von Besessenen besessen, die – die Statistik stellt es triumphierend fest – vom Start bis zum Finish der Fahrer in der hundertvierundvierzigsten Stunde ausharren. In Berliner Sportkreisen ist es bekannt, dass sogar die unglücklichen Ehen durch die Institution der Six Days gemildert sind.«[200] Der Zeitraum vom Start bis zum Finish, die 144 Stunden, wirkt als der nicht anzweifelbare, authentische Rahmen, in dem sich die Figuren der Re-

197 Ganz ähnlich vergleicht auch Moritz Goldstein das Rennen mit einem Saugtrichter, der alles in sich aufzusaugen droht: »Wie ein riesiger Saugetrichter zieht es von allen Seiten an sich, was noch unterwegs ist. Du leistest keinen Widerstand und stehst vor dem Sportpalast.« (Goldstein: Von morgens bis mitternachts. Blick in das Sechstage-Rennen, 2012, S. 56) Auch Hermann Sinsheimer berichtet in seiner Reportage vom Sportpalast von dessen Saugkraft: »Der Sportpalast hat's in sich. Er schlingt, ein steinerner Menschenfresser, Gesichter in sich hinein, tausende, und gibt sie dem Blick nicht wieder.« (Sinsheimer: Sportpalast – Nach Mitternacht, 1994, S. 222).

198 Kisch: Elliptische Tretmühle, 1986, S. 230.

199 Ebd.

200 Ebd., S. 231.

portage bewegen. Dadurch erscheinen die beschriebenen Bilder als eine sowohl sachliche wie zugleich lebendige Beschreibung und nicht als einfache Aneinanderreihung von subjektivierten Sinneseindrücken, wie es vergleichsweise dem expressionistischen Reihungsstil so eigen war.[201] Diese Schreibstrategie ist insofern zu betonen, als damit dargelegt werden kann, wie der flüchtigen Reportage eine ästhetische Langzeitwirkung eingeschrieben wird – ein Entschleunigungsverfahren, das der Flüchtigkeit der Reportage entgegensteht –, die darüber hinausgeht, dass der Reporter ein zeitlich einmaliges Ereignis beschreibt.

Auch eine weitere erzählstrategische Eigenheit kann beobachtet werden. So verdichtet sich die Statistik als Personifikation nicht nur zu einem aussagekräftigen Begriff, sondern ebenso zu einem strategischen Erzählkonzept Kischs, das ihn letztlich von Kaisers Erzählstruktur unterscheidet: Während Kaiser den Normbruch der Masse durch den sprachlichen Bruch verdeutlicht und die Affirmation durch die Stille andeutet, dekonstruiert Kisch die falsche Uniformität des Publikums, indem er sie über eine Differenzerfahrung ausstellt. »Kischs Verzicht auf jede Symbolik und Metapher, sein Fanatismus der Sachlichkeit«, so schrieb Leo Lania einst über ihn, »lässt die Dinge des Alltags klar und scharf aus dem Nebel treten, dessen Verscheuchung man in Deutschland so gerne als ›groben Materialismus‹ in Verruf zu bringen sucht.«[202] Getreu Tucholskys Aussage, »[m]an muss ihre Götter nicht travestieren. Es genügt sie darzustellen«,[203] unterlässt es Kisch, falsche Ausschmückungen zu verwenden. Mit einer sachlichen Herangehensweise sollen das Sachliche und die darin enthaltene Modernitätserfahrung über eine Differenzerfahrung dekonstruiert werden – eine spezielle Rolle spielt dabei, wie sich später noch zeigen wird, die Metaphorik des Titels. Auch muss bezüglich Tucholskys Diktum ergänzt werden, dass auf Metaphern nicht gänzlich, aber doch stark verzichtet wird. Ebenso sachlich gestalten sich Kischs Verfremdungseffekte, wenn beispielsweise die Götter durch Neuanordnung und Aneinanderreihung von Tatsachen montiert, damit ausgestellt und so der Lächerlichkeit preisgegeben werden. Während das Sechstagerennen bei Kisch durch seine messbare Behaglichkeit heraussticht, kann

201 Kisch unterlässt es nicht, den Bericht mit wenigstens einer, dafür umso aussagekräftigeren Sinnfigur auszustatten. Denn insofern die Besessenen, wie zur Genüge beschrieben wird, tatsächlich besessen sind (die angedeutete doppelte Bedeutung bei der verwendeten Wortfigur des Polyptotons zwischen Sitzen und Besessenheit sei am Rande erwähnt), scheint die Statistik anhand der Personifikation die einzig sichtbare Sinnfigur in der zitierten Beschreibung zu sein. Die Zahlen sprechen nicht mehr nur für sich, sie beginnen so sachlich wie möglich selbst zu sprechen. Der Triumph der Statistik ist letztlich jedoch auch die triumphale Unterwerfung der Menschen unter die Sachlichkeit. Kein Wunder, verkommen die Zahlen dabei selbst wieder zum Mythos, dem es zu folgen gilt.

202 Lania, Leo: Reportage als soziale Funktion, in: Kaes, Anton (Hg.): Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918–1933, Stuttgart 1983, S. 323.

203 Tucholsky, Kurt: Tollers Publikum, in: Kaes, Anton (Hg.): Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918–1933, Stuttgart 1983, S. 414.

sich Kaiser nur an dessen expressivem Exzess abarbeiten, was hier gleichbedeutend mit der Kritik der Zirkulationssphäre ist. Beide Autoren aber erkennen die Masse als prägendes Phänomen des modernen Sechstagerennens an, beide leisten sie in ihrer Literarisierung eine Verzichtserklärung bezüglich gewisser sprachlicher Ausdrucksformen – so zeigt sich der oftmalige Verzicht auf Sinnfiguren, ohne dabei auf Wortfiguren, wie Ellipsen, Umstellungen oder Wiederholungen, zu verzichten – und beide behandeln sie schließlich dieselbe Struktur der Masse, die im Formierungsprozess durchaus zur Veränderung drängt, in ihrer Ästhetisierung aber ebenso konservierend wirkt. Sie unterscheiden sich jedoch entscheidend in der Verschiebung und Verdichtung des Subtextes im Literarisierungsprozess.[204] Während Kisch das Ereignis in seiner Totalität auszustellen versucht und dabei möglichst auf Verschiebungen und Verdichtungen verzichten möchte, es dadurch aber gerade wieder tut, greift Kaiser zum Kunstgriff und vereint das Publikum zu Beginn zur egalitären Gemeinschaft voller erotischer Energie, um es alsbald darauf wieder kollektiv in ein affirmatives Schweigen zu versetzen.

3.3 Rasender Stillstand auf der Rennbahn

»Geh auf meinen Wegen
bei Sonnenschein und Regen
Immer um die Litfasssäule rum. –
Seh auf den Reklamen Busen ohne Damen,
Immer um die Litfasssäule rum. –«
(Kurt Tucholsky: Immer um die Litfasssäule rum)[205]

Was Kurt Tucholsky im zitierten Auszug aus seinem dreistrophigen Gedicht *Immer um die Litfasssäule rum …* in ironisierter Darstellung beschreibt, ist eine Zirkulationsbewegung, die gleichsam ein Verharren im Stillstand bedeutet. Das Drehen um die Reklamen der Litfasssäulen mag zwar eine Bewegung darstellen, sie erstarrt jedoch nicht nur räumlich, indem der Endpunkt stets mit dem Anfangspunkt identisch ist, sondern auch epistemologisch, indem dem Rundgang außer gesichtslosen Busen nichts entnommen werden kann. Dieser Stillstand entpuppt sich in einer Gesellschaft, die beständig Ak-

204 Sie unterscheiden sich natürlich noch in vielerlei Hinsicht mehr, als dass dies allein auf einen entsprechenden unterschiedlichen Literarisierungsprozess zurückgeführt werden kann. Nicht zuletzt dadurch, dass beide auch noch andere Themen verhandeln, zusätzliche gesellschaftliche Phänomene literarisieren, sich in unterschiedliche Gesamtnarrative einordnen und doch einige Jahre zwischen den Erscheinungsdaten liegen, wirken die Texte auch sonst verschieden voneinander.

205 Tucholsky, Kurt: Immer um die Litfaßsäule rum …, in: Bemmann, Helga (Hg.): Immer um die Litfaßsäule rum. Gedichte aus sechs Jahrzehnten Kabarett, Berlin 1965, S. 96.

kumulation propagiert und in ihrem Fetisch der Produktivkraftentwicklung verharrt, als weit folgenreicher, als die einfache Starre dies erahnen ließe: Sie erscheint als Regression durch Stillstand.

Tucholsky war längst nicht der Einzige, der in der ständigen Bewegung ein ebenso großes Stagnieren erkannte.[206] So sah beispielsweise Mehring im Sechstagerennen ein sich wiederholendes und damit verharrendes Schauspiel: »Einer hinter dem andern / Wandern / Die Zeiger den ewigen Trott –.«[207] Das Ich beklagt sich in Mehrings Gedicht herzlich darüber, wie die Kreisbewegung letztendlich nichts anderes als den ewig gleichen Gang um die Litfasssäule bedeutet. Auch der sportbegeisterte Radrennfahrer Walter Rütt betont in der Beschreibung des Publikums – trotz des etwas naiv anmutenden ästhetischen Vergleichs – den immer gleichbleibenden Kreis der Rennbahn: »Sie wenden keinen Blick von dem durch den dichten Rauch kaum sichtbaren, seine ewig gleichbleibenden Kreise auf dem Holzoval ziehenden bunten Schmetterling, der sich aus den Radsportkoryphäen aller Länder zusammensetzt.«[208] Ernst Busch besingt das Drehen im Kreis als Allegorie auf das tretmühlenartige Leben so mancher ArbeiterInnen und Angestellten: »Alle trampeln, alle strampeln, alle treten auf der Stelle. [...] Mensch, so ist das janze Leben, Alle wolln nach vorne streben. He! He! He! He! He! Erst am Schluss, da dämmerts leise: Mensch, wir fahren bloß im Kreise.«[209] Ganz ähnlich heißt es wie erwähnt auch bei Kaiser: »Von morgens bis mitternachts rase ich im Kreise.«[210] Hermann Sinsheimer befasst sich in seiner Reportage über den Sportpalast mit der Bewegung des Kreises als zeitgenössische Fortschrittserfahrung: »Der Erdball im Zerrspiegel: alles ist rund, alles rotiert, die Horizontale und Gerade ist außer Kurs gesetzt.«[211] Und auch Joseph Roth beschreibt schließlich gleich zu Beginn seiner 1925 veröffentlichten Reportage, wie die Fahrer trotz Rundengewinnen und gefahrener Distanz letztlich doch am selben Ort verharren. Das Sechstagerennen erscheint dabei als ödes Ereignis, in dem der einzelne Fahrer, wie Alfred Polgar schreibt, »immer wieder und wieder die vorgeschriebene gleiche Reise rundum tut«,[212] während das Publikum dem auch noch frenetisch zujubelt:

206 Was nicht absprechen soll, dass das Sechstagerennen auch als Allegorie auf die rasende Bewegung verstanden werden konnte; dies zeigt beispielsweise die folgende Aussage von Doris aus Irmgard Keuns Roman *Das kunstseidene Mädchen*: »Mein Leben rast wie ein Sechstagerennen« (Keun, Irmgard: Das kunstseidene Mädchen, Berlin 2011, S. 56).

207 Mehring: Sechstagerennen, 1958, S. 18.

208 Zitiert nach Pawlowski: He, he, he...zum Radsport, 1990, S. 73.

209 Busch: Der Barrikaden-Tauber, 2005, Lied 9.

210 Kaiser: Von morgens bis mitternachts, 1920, S. 119.

211 Sinsheimer: Sportpalast – Nach Mitternacht, 1994, S. 223.

212 Polgar: Sechstagerennen, 2004, S. 233.

»In diesem Augenblick haben die eifrigen Radfahrer schon mehr als dreizehnhundert Kilometer zurückgelegt, ohne irgendwohin gekommen zu sein. Sie wollen ja gar nicht irgendwo hin gelangen! Sie kreisen immer auf derselben Bahn, die zweihundert Meter lang ist und zwei Millionen Meter langweilig.«[213]

Die Zirkulationsbewegung auf derselben Bahn wirkt auf Roth wie eine unerklärliche Starre. Sie gleicht dem sich drehenden Tausendfüßer, der trotz unendlich dynamischer Beinbewegung nirgends hinzukommen vermag. Oder um mit dem Prediger Salomon einen weiteren Vergleich für das Geschilderte zu liefern, der bei Roth durch seine später im Text folgende Anspielung auf die Schöpfungsgeschichte durchaus angedacht wird: Auch im Sportpalast geschieht nichts Neues unter der Sonne. Das Fahrrad, eigentlich »eine gute Waffe beim Kampf gegen den Raum«,[214] wie es in einem Lexikonartikel von 1924 noch heißt, folgt getreu seiner ambivalenten Fortschrittsdialektik einem neuen Richtungspfeil. Es steht für die reine, aber zugleich sinnlose mechanische Bewegung auf der Bahn. Die sachliche Beschreibung der langweiligen Angelegenheit umklammert dabei die zwischenzeitliche Exclamatio über die Fahrer, die sich dem Spektakel des Stillstands auch noch freiwillig hingeben. Dabei bleibt selbst der Superlativ in seiner sachlichen Messbarkeit verhaftet, sodass es eben keine unendliche, sondern eine zwei Millionen Meter lange Langeweile ist, mit der sich der bemitleidenswerte Journalist abgeben muss.

Doch was ist es eigentlich, das bei den AutorInnen ein solches Unbehagen über die fehlende Distanzgewinnung hervorruft? Mag sein, dass sich die Reporter tatsächlich nicht damit abfinden können, dass in einer Welt, in der Nullwachstum zur Rezession führt, ein Spektakel dem räumlichen Stillstand frönt. Doch scheint es so, dass auch die generierte Zeichenbedeutung des kommodifizierten Sports mit dem eigentlichen Rennereignis kollidiert. So lebt der Sport davon, seine eigenen Regeln möglichst rasch zu naturalisieren. So spielerisch und theatralisch er ist, so wenig möchte er es selbst sein. Der Spielverderber ist, wie schon erwähnt, derjenige, der im Stadion dem Sitznachbar weismachen möchte, dass es sich hierbei nur um ein Spiel handelt. Daher scheint es auf den ersten Blick widersinnig, vor allem für den Reporter, der außerhalb der kollektiven Moral des Ereignisses steht, dass ein Rennen mit seiner Bewegungsideologie, das zudem den Sieger dadurch definiert, die beste Leistung über sechs Tage erbracht zu haben, letztlich ständig am selben Ort verbleibt. Während der Sport Zeichen von Leistung generiert, bleibt er räumlich betrachtet stehen – und das irritiert in einem ersten Beobachtungsvorgang. So fällt die Maske der symbolischen Ordnung, wie sich dadurch eine Diskrepanz zum Publikum ergibt, das eine solche Ordnung ja ebenso wie die

213 Roth: Das XIII. Berliner Sechstagerennen, 1990, S. 231.

214 Fürst, Artur: Das Fahrrad. In: Weltreich der Technik, Bd. 2, zitiert nach Klose: Rasende Flaneure, 2003, S. 18.

Fahrer auch anzuerkennen scheint. Dieser Differenz zwischen einer offensichtlichen Unsinnigkeit und Willkür und der hierzu gegenteiligen Behauptung der Masse ist es unter anderem geschuldet, dass ein solches Unbehagen ausgelöst wird. So könnte es der Reporter ja nachvollziehen, wenn es einen Anfang und ein Ende gäbe, nicht aber, wenn beides sich auf derselben 200 Meter langen Bahn befindet. »Hätte diese Bahn ein Ende«, so schreibt Roth, »man könnte sagen, an ihrem Ende warte ein Preis, für den es wert ist, sich sechs Tage lang zu martern. Aber die Bahn hat kein Ende und den Fahrern winkt dennoch ein Preis.«[215] Doch bevor Roth dieses widerspruchsvolle Rätsel endgültig zu lösen vermag, winkt er ab und lässt seine Überlegungen als letztlich überflüssige Gedankenspielerei erscheinen: »So kindisch und nutzlos sind meine Gedanken, während ich dem Rennen zusehe.«[216] Dennoch kommt Roth gegen Ende seiner Reportage nochmals auf die verharrende Bewegung auf der Rennbahn zu sprechen:

> »Kreisen, kreisen, kreisen, Stunden, Stunden, Kilometer, Kilometer. Pedale drehn, rechts und links, Vorstöße machen, zurückbleiben, vor sich den Vordermann, Stahl und Gummi, ein Trikot, tropfender Schweiß, um sich die Menge, am Ende der sechs Tage ein Preis, ein Bad, ein langer Schlaf, ein Photograph, Blitzlicht, ein Sportbericht, eine Frau, ein Sekt, eine Reise.«[217]

Dabei ergänzen sich zwei verschiedene Wahrnehmungsmomente. Erstens spielt die anfängliche Wiederholung der ersten drei Wörter mit dem Zustand des rasenden Stillstands. So akkumulieren sich zwar über die Länge eines Satzes hinweg verschiedene Bewegungsabläufe, jedoch ohne dass man sich tatsächlich vom Fleck bewegen würde. Zweitens geht der zweite Satz am Ende durch die Aufzählung einzelner, nicht zwingend zusammengehörender Worte dazu über, eine fragmentierte Wirklichkeit und ein dazugehöriges Schockerlebnis auszustellen. Hier verflüchtigt sich die Realität, so Sabine Becker in ihrer Untersuchung zur Wahrnehmung in der urbanen Moderne, »zu einer Kette kurzer Impressionen, Reklameschildern, Plakaten, Werbeslogans. Die panoramatische Wahrnehmung lässt die wahrgenommene Erscheinungswelt zu einer Aneinanderreihung flüchtiger Eindrücke werden.«[218] Beide Wahrnehmungsmomente ergänzen sich durch ihren gemeinsamen Kern, der der jeweils enthaltenen Bewegungslogik abzulesen ist. Denn sowohl im rasenden Stillstand als auch in der fragmentierten Wirklichkeit ist die Bewegung Teil einer Wahrnehmungskonstruktion der darin vermittelten Objekte, was sich in der willkürlichen Akkumulation von urbanen Phänomenen,

215 Roth: Das XIII. Berliner Sechstagerennen, 1990, S. 231.

216 Ebd.

217 Ebd., S. 234.

218 Becker: Urbanität und Moderne, 1993, S. 50.

im darin enthaltenen Stillstand und, wie sich im nächsten Kapitel zeigen wird, in der daraus folgenden Angst vor dem Verschwinden zeigt.

Auch Egon Erwin Kisch befasst sich mit dem Stillstand und dem Verharren des Renngeschehens. Im Gegensatz zu Roth wird bei Kisch den Fahrern aber zumindest ein Vorwärtsdrang zugesprochen. Doch selbst dann, wenn sich auf der Rennbahn einmal etwas bewegen sollte, müssen die Sportler wenige Runden später wieder einsehen, dass sie erneut im selben Feld und am selben Ort wie zuvor sind. Dabei verhandelt Kisch den Stillstand nicht nur inhaltlich, sondern auch als formales Erzählelement, indem er beispielsweise bezüglich des Renngeschehens immer wieder eine Pause einlegt, sodass die Erzählzeit zwar voranschreitet, nicht jedoch die erzählte Zeit:

> »[S]ie streben vorwärts, aber sie sind immer auf dem gleichen Fleck, immer in dem Oval der Rennbahn, auf den Längsseiten oder auf den fast senkrecht aufsteigenden Kurven [...], wenn aber einer eine Runde oder zwei voraushat, ist er wieder dort, wo er war, er klebt wieder in dem Schwarm der dreizehn. So bleiben alle auf demselben Platz, während sie vorwärts hasten, während sie in rasanter Geschwindigkeit Strecken zurücklegen, die ebenso lang sind wie die Diagonalen Europas, wie von Konstantinopel nach London und von Madrid nach Moskau.«[219]

Der Reporter schweift ab, um statt des Renngeschehens die Außenwelt darzustellen. Er verbleibt jedoch durch die Parallelisierung der anderen Ereignisse – insbesondere markiert durch die Setzung eines Kommas statt eines Punktes – in einer Gleichzeitigkeit, sodass auch in diesem Moment die erzählte Zeit des Renngeschehens nicht vorankommt. Ein erstes Mal ersichtlich ist dies, bevor die Pause später zur dominanten Erzählzeit wird, als der Reporter über die Länge der Strecke sinniert und dabei nicht nur einen Vergleich liefert, sondern neben dem allgemeinen zusätzlich noch zwei konkrete Beschreibungen, die Diagonale von Konstantinopel nach London und von Madrid nach Moskau, einander gegenüberstellt. Abseits dieser Raumvergegenwärtigung, die das Renngeschehen ausweitet, gebärdet sich der rasende Stillstand bei Kisch als eine »eintönige, sechstägige Treterei«.[220] Der Schwarm der dreizehn bewegt sich sechs Tage lang vorwärts und kommt doch nirgendwo hin. Wie zu Kisch schon erläutert, zeigt sich darin eine gesellschaftliche Determination, die der Autor sichtbar zu machen versucht. So wollen die Fahrer dem Oval tatsächlich entschwinden, sie hasten heraus und streben vorwärts. Das Sechstagerennen, dieses Monstrum eines notwendigen Ausdrucks der zeitgenössischen Epoche, klebt die Fahrer jedoch aneinander fest, drückt ihnen die Regeln auf und ordnet sie auf der Bahn gemäß den Spielregeln an. Ein

219 Kisch: Elliptische Tretmühle, 1986, S. 227.

220 Kaus: Sechstagerennen, 2013, S. 118.

Entkommen ist nicht möglich, selbst dann nicht, wenn ein Iron Man Runde um Runde den Konkurrenten davonfahren würde.

Dabei ist es die Sprache des Sportreporters, der sich Kisch bedient, um die symbolische Ordnung als Vorbedingung für die stagnierende Zirkulationsbewegung zu entblößen. So entsprechen das Hasten, das Kleben und das Vorwärtsstreben jenem Vokabular, das auch in den zeitgenössischen Sportberichterstattungen zu finden ist. Damit begibt sich Kisch in ein erneutes Paradox: Statt die Sachlichkeit von ihrem ideologischen Schein zu lösen, erkürt die Sprache das zu erbringende Opfer zu einer menschlichen Tat. Kischs Aussage, selbst bei Rundengewinn stets wieder im gleichen Feld zu landen, kollidiert mit dem Discours, in dem die Menge der dreizehn Fahrer als ›Schwarm‹ bezeichnet wird, der die Fahrer wie Honig im Bienenstock miteinander verklebt. Die inhaltliche Unvermittelbarkeit von Leistung und Entfliehen wird sprachlich durch die dem Begriff implizite Möglichkeit, durch Leistung der klebrigen Masse zu entkommen, formal aufgehoben. So lebt die Sprache des Sportreporters davon, das Leiden als neuartiges Epos zu gestalten und die dabei vorhandenen Hindernisse als überwindbare Kämpfe darzulegen.[221] In Kischs inhaltlicher Vermittlung sind jedoch die Hindernisse tatsächlich unüberwindlich.

Kisch weitet den wahrgenommenen Stillstand in seiner Reportage als kulturkritischen Befund auf die gesamte Menschheit aus, indem er eine sprachliche Chiffrierung einbaut: »Nur der Mensch dreht sich sinnlos und unregelmäßig beschleunigt in seiner willkürlichen, vollkommen willkürlichen Ekliptik, [sic] um nichts, sechs Tage und sechs Nächte lang.«[222] Dabei liegt die entscheidende Differenz, die den Menschen sinnlos drehen lässt, während andere Objekte sinnvoll zu drehen scheinen, im signifikanten Unterschied zwischen einer Ellipse und der Ekliptik. Während die Ellipse, also diejenige Bahn, auf der sich die Fahrer drehen, nichts anderes als eine in sich geschlossene, ovale Kurve mit zwei Brennpunkten darstellt, versteht man unter der Ekliptik die Bahn der Sonne, wie sie von der Erde aus zu beobachten ist. Nur handelt es sich dabei um eine scheinhafte Bahn, denn die Sonne selbst bewegt sich bekanntlich nur begrenzt (im Rahmen der unterschiedlichen Krafteinflüsse). Hingegen dreht sich die Erde um die Sonne und verändert somit die Perspektive, mit der der Mensch die Sonne zu betrachten vermag. Somit, versucht man Kischs Gedankenbild zu dechiffrieren, bewegen sich die Menschen zwar vordergründig, sie kommen dabei aber ebenso wenig vom Fleck, wie sie mangels eines Fixpunktes zu einer linearen Beschleunigung fähig sind. Insofern jedoch eine falsche Perspektive vorzuherrschen scheint, wirkt die nicht vorhandene Bewegung letztendlich doch als eine solche und verhindert so, dass der gesellschaftliche Stillstand auch als solcher erkannt wird. Gerade diese Bildhaftigkeit der Sprache, die mit zwei unterschiedlichen geometrischen Begriffen arbeitet,

221 Vgl. Barthes: Die Tour de France als Epos, 2012.

222 Kisch: Elliptische Tretmühle, 1986, S. 229.

chiffriert die verhandelte Thematik, obwohl sie Antworten hierfür anbietet. Dementsprechend ist das, was Kisch hier beschreibt, auch nicht nur einfach als Allegorisieren des Sechstagerennens zu verstehen, sondern vielmehr als eine versuchte Anwendung sprachlicher und inhaltlicher Mittel der kleinen Form und ihrer Denkbilder. Und gerade das ermöglicht es den AutorInnen, die großen komplexen Strukturen des Alltags auch im Kleinen zu verhandeln. Unterstützt wird die Reflexionsbewegung durch eine Metaphorik, die, mit David Wellbery gesprochen, »Anlass zu einer freien Reflexion«[223] bietet. So evoziert der Titel »Elliptische Tretmühle« eine Suche nach einem entsprechenden Modellierungs- und Projektionszusammenhang der darin anhaftenden Metapher – mit dem Ergebnis, dass im Text mehrere Projektionsmöglichkeiten angelegt sind, die der Leser in Bezug zur Manometerskala der Menschheit als innere Reflexionsbewegung zu entfalten hat.[224]

Die meisten Reporter betrachten das Renngeschehen und den rasenden Stillstand vor allem aus einer visuellen oder zumindest räumlichen Perspektive. Einzig Moritz Goldstein unternimmt in seiner Reportage den Versuch, das Rennen zeitlich zu denken. Natürlich verwenden auch Roth und Kisch in ihren Berichten Begriffe der Zeit und beschreiben, wie lange das Rennen schon dauert und wie lange das Publikum noch ausharren muss. Nur Goldstein jedoch perspektiviert das Rennen so, dass die zeitliche Achse zur räumlichen wird und im Rennen daher, trotz ständiger Wiederholung, nicht einfach nur eine Distanz zurückgelegt wird, sondern man sich darin auch tatsächlich fortbewegt. »Die Wettkämpfer fahren und fahren«, so schreibt Goldstein gegen Ende seiner Reportage, »nicht in den Raum, der ihnen alle 17 Sekunden wiederkehrt, sondern in die Zeit: noch 140 Stunden verkündet eine Tafel.«[225] Goldstein tätigt eine prägnante Verschiebung, sodass die Zeit die Achse der Distanz übernimmt. Durch das Setzen des Ziels als ein vom Start möglichst weit entfernter Punkt auf der linearen Zeitachse legitimiert sich gleichsam auch die Anstrengung der Rennfahrer, so-

223 Wellbery, David: Übertragen. Metapher und Metnymie, in: Bosse, Heinrich; Renner, Ursula (Hg.): Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel, Freiburg im Breisgau 1999, S. 143.

224 Mit Wellbery ließe sich ein Projektionszusammenhang von drei größeren Systemen mit jeweils unterschiedlich angelegten internen Zusammenhängen erstellen. Systematisieren ließe sich dies etwa so:

Z1: Tretmühle	*Z2: Sechstagerennen*	*Z3: Zeitgenössische Fortschrittserfahrung*
Bewegungskonzept	Bewegungswelt der Fahrer	Arbeitswelt
Raumkonzept	Raumkonzept Rennbahn	Zeitkonzept der Moderne
Folter	Barbarei	Barbarei
Fortschrittserfahrung	Ideologie der Rekorde	Bewegungsideologie

Dabei finden zwei Übertragungen statt: erstens von der Tretmühle zum Sechstagerennen (von Z1 zu Z2) und zweitens vom Sechstagerennen über die Manometerskala der Gesellschaft zur zeitgenössischen Fortschrittserfahrung (Z2 zu Z3).

225 Goldstein: Von morgens bis mitternachts. Blick in das Sechstage-Rennen, 2012, S. 58.

dass Goldstein zwar einiges am Rennen auszusetzen hat, nichts jedoch an dessen sinnloser Zirkelbewegung. Dennoch steht die räumliche Anordnung der Arena auch bei Goldstein in einem Verhältnis zur Bewegung, wenn auch in einer anderen Funktion. So sieht er das Renngeschehen als Teil einer sich stetig bewegenden Warenzirkulation. Hierzu beschreibt Goldstein beispielsweise die Kreuzung einer Bewegung und ihrer Gegenbewegung: »Die Ankommenden und die Fortgehenden kreuzen sich an den Türen.«[226] Der Ankommende, hat er die Eingangskontrollen schließlich überwunden, trifft dann als Erstes auf die sich ebenso bewegenden Verkäufer: »Vorbei an Verkäufern von Nachtzeitungen, Bier, Programmen, Würstchen, Zigarren, immer wieder kontrolliert und zurückgewiesen, suchst du irgendwo endlich durchzubrechen.«[227] Wie in der Warenwelt muss auch in den festen Räumen des Sechstagerennens kontinuierliche Bewegung herrschen. Dabei verhält sich die Arena so, wie sich die schwere Moderne zur Warenzirkulation verhält: Gerade weil sie einen territorialisierten festen Raum erschaffen hat, ermöglicht sie die Flüchtigkeit der darin anzutreffenden Waren. So sind, wie die Reportage von Goldstein nahelegt, selbst Kontrollen und Zurückweisungen keine Hindernisse, sondern halten durch ihre Rahmung vor allem die Bewegung in Gang.

3.3.1 Das erstarrte Bewusstsein der Radfahrer in der Leistungsgesellschaft: Der Sportgeist

»Du darfst alles, bloß herunter darfst du nicht.«
(Marieluise Fleißer: Radfahren wider Willen)[228]

Mit diesem einfachen Satz aus einer ebenso einfachen Kurzgeschichte über das Erlernen des Radfahrens fasst Marieluise Fleißer viel von derjenigen Bewusstseinsfrage zusammen, die auch in den Texten zu den Sechstagerennen verhandelt wird. So geht es nicht nur darum, die technischen Voraussetzungen des Radelns zu beherrschen, sondern auch um den individuellen Willen, dies ununterbrochen zu tun. Oben bleiben zu wollen ist dabei der prägnanteste Ausdruck beider Bedingungen. Dies wiederum betrifft nicht nur das Radfahren, sondern konstituiert auch den über den Sport hinausragenden Sportgeist. Denn nicht nur beim Erlernen des Radfahrens oder beim Strampeln in der Arena ist im Rahmen der strukturinternen Regeln alles außer dem Herunterfallen erlaubt,[229] sondern auch im rationalisierten Arbeitsalltag signalisiert die Karriereleiter,

226 Ebd., S. 56.

227 Ebd., S. 57.

228 Fleißer, Marieluise: Radfahren wider Willen, in: Fleißer, Marieluise: Gesammelte Werke, Bd. 4, Frankfurt a. M. 1989, S. 75.

229 Natürlich bezieht sich das »Alles« letztlich auf ein »Etwas«, nämlich auf das, was die konstituierten Spielregeln beziehungsweise der Rahmen der überhaupt möglichen physikalischen Bewegung mit einem solchen Rad erlauben. Doch gerade deswegen, so das Paradox der Sache, erscheint alles er-

dass alle Wege offenstehen, das Einzige, was sich jedoch als falsch herausstellen würde, das Runterfallen ist. So ist der Drang, oben bleiben zu wollen, letztlich nichts anderes als eine Bestandsaufnahme der modernen Leistungsgesellschaft. Darüber, was die Fahrer und andere Menschen jedoch letztlich dazu bringt, trotz rasenden Stillstands geistig oben zu bleiben, verrät Fleißers Satz noch nichts.

Allerdings wird ein Typus von Mensch beschrieben, der sich diese Frage selbst gar nicht zu stellen braucht. So lässt der Sportgeist diese Runden drehen, ohne dass er wissen muss, wieso. Er fühlt den Drang, sich sportlich zu betätigen, seinen Körper zu stählen und letztlich eben auch oben zu bleiben, ohne in einen Reflexionsprozess über sein eigenes Tun zu geraten.[230] Die aktive Bewegung erscheint ihm sinnvoller als der Stillstand – auch wenn er sich gerade rasend in diesen begibt. Dabei handelt es sich, wie dies Kracauer einst ironisch distanziert bemerkte, nicht um eine isolierte Weltanschauung einzelner Sportler, sondern um eine weitverbreitete zeitgenössische geistige Haltung: »Den gewöhnlichen Geist haben sie durch den Sportgeist ersetzt, der volksgesunder ist.«[231] Doch was zeichnet einen solchen Sportgeist aus, außer dass er ohne Reflexionsprozess auszukommen scheint, dass ihm der rasende Stillstand nichts anhaben kann und dass der Mensch sportlich nach oben strebt? Der Sportgeist umfasst eine Verhaltenslehre, in der der Mensch im Sinne einer Ideologie der Rekorde nicht nur auf der Sportbahn nach immer besserer Leistung strebt, sondern auch im Betriebsalltag nach oben drückt, ohne Rücksicht auf allfällige Verluste.[232] Der Sport als Ausdruck einer geistigen Haltung impliziert, dass das persönliche Durchsetzungsvermögen als ideologisch legitimatorische Grundlage für gesellschaftliche Hierarchien anzuerkennen sei,

laubt. Denn die konstituierten Regeln werden nicht im eigentlichen Sinne ständig von Neuem aktiv bejaht, sondern vielmehr über das Unterbewusstsein in die Entscheidungsfindung schon prädiskursiv integriert. So gestaltet sich der Rahmen der unbewusst bejahten Spielregeln nicht als Käfig, sondern als Raum der sich entfaltenden Möglichkeit.

230 Äußerst anschaulich wird dies in Richard Dehmels Gedicht *Radlers Seligkeit* verhandelt, wo das Radfahren nicht nur als Ausdruck des Fortschritts erscheint, sondern das beständige Gefühl, vorwärtszukommen, ohne sich dabei hinterfragen zu müssen, woher eigentlich dieser Drang stammt, ebenso zur Lebensanschauung des Radfahrers wird: »Wer niemals fühlte per Pedal, / Dem ist die Welt ein Jammertal! / Ich radle, radle, radle. / Einst suchte man im Pilgerkleid / Den Weg zur ewigen Seligkeit / Ich radle, radle, radle. / So kann man einfach an den Zehn / den Fortschritt des Jahrhunderts sehn. / ich radle, radle, radle. / Noch Joethe machte das zu Fuß, / Und Schiller ritt den Pegasus. / Ick radle.« (Dehmel, Richard: Radlers Seligkeit, in: Bemmann, Helga (Hg.): Immer um die Litfaßsäule rum. Gedichte aus sechs Jahrzehnten Kabarett, Berlin 1965, S. 32.) Der »postmoderne Mensch« ist eben, wie Rudolf Pannwitz schon 1917 festgestellt hat, nicht nur »militärisch erzogen« und »nationalistisch bewusst«, sondern auch »sportlich gestählt«, und zwar, wie Dehmels Gedicht belegt, sowohl körperlich als auch geistig (Pannwitz, Rudolf: Die Krisis der europäischen Kultur, Nürnberg 1917, S. 14).

231 Kracauer: Sie sporten, 1990, S. 15.

232 Borscheid: Das Tempo-Virus, 2004, S. 108.

was sich zuletzt auch im Körperbewusstsein manifestiert: Wer beständig an sich selbst arbeitet, soll den gesellschaftlichen Aufstieg schaffen und in der Konkurrenz mit den Mitmenschen bestehen. Der moderne Sportgeist funktioniert ebenso sachlich, wie er sich energetisch und dynamisch präsentiert – er entkommt dem Stillstand, indem er ihn als Bewegung präsentiert.[233]

»Was ist Sportgeist?«, stellt Marieluise Fleißer später in ihrem Essay *Sportgeist und Zeitkunst* die Frage und beantwortet dies gleich selbst: »Echter Sportgeist ist die aggressive Einstellung eines Menschen zu seinem eigenen Körper, wobei er an Hand bestimmter schwer zu erreichender Leistungen die Linie seines natürlichen Körperwiderstandes durch seinen Willen zurückzudrängen versucht.«[234] Durch den Drang, der bekannte Grenzen durchbricht und Normen infrage stellt, gibt sich der Sportgeist antibürgerlich. Die im Sport getätigte Abkehr vom Alltag erscheint als Mittel gegen die Entfremdung, der Mythos des Heroischen als Mittel zur Individuation durch Bewegung. Doch affirmativ ist der Sportgeist in seinem Kern. Er legitimiert gesellschaftliches Ansehen und damit desgleichen eine soziale Ungleichheit durch individuelle Leistung und den hierzu notwendigen Willen und ist somit ebenso Teil einer Verbürgerlichungsstrategie wie auch Abbild der modernen, sich beschleunigenden Leistungsgesellschaft.[235] Beide

233 So schreibt hierzu der zeitgenössische Autor Frank Matzke: »In der Gesamthaltung unserer Generation verankert – also unerklärbar, das heißt unableitbar – ist das ›Sachliche‹ am Sport: Die Befreiung von einem Treibhaus des ›Seelischen‹, die Flucht in die kühle, klare Luft.« (Zitiert nach Kaes, Anton (Hg.): Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918–1933, Stuttgart 1983, S. 161.) So gesehen erscheint der Sport als Versachlichung der Bewegung und bleibt dadurch beides zugleich. Kein Wunder ist daher auch die Verbindung zum Amerikanismus schnell wieder hergestellt. So schreibt etwa Hermann Kasack: »Amerikanismus bedeutet heute etwa die Versachlichung der Vitalität. Dem entspricht die Entwicklung des Sportes« (Kasack: Sport als Lebensgefühl, 1983, S. 260) und signalisiert damit, wie schon ausführlich dargelegt, wie eben sowohl der Amerikanismus als auch der Sport versuchen, die Rationalisierung zu versachlichen, ohne dabei jedoch die darin vorgefundene Bewegung infrage zu stellen.

234 Fleißer, Marieluise: Sportgeist und Zeitkunst. Essay über den modernen Menschentyp, in: Fleißer, Marieluise: Gesammelte Werke, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1972, S. 318.

235 Dieser Widerspruch wird auch in Kracauers *Die Angestellten* immer wieder thematisiert. So zeigt sich auf der einen Seite, wie der Sport gerade wegen des geförderten Sportgeists und der dadurch erhofften Produktivitätssteigerung von den Betrieben selbst angekurbelt und betriebseigene Sportvereine gegründet wurden. Auf der anderen Seite aber sahen auch die Arbeiterverbände Möglichkeiten im Sport und gründeten immer wieder neue Arbeitersportverbände, um der Logik der Leistungsgesellschaft zu entkommen. Bei Kracauer heißt es dazu: »Die Ausbreitung des Sports löst nicht Komplexe auf, sondern ist unter anderem eine Verdrängungserscheinung großen Stils; sie fördert nicht die Umgestaltung der sozialen Verhältnisse, sondern ist insgesamt ein Hauptmittel der Entpolitisierung.« (Kracauer: Die Angestellten, 2013, S. 100) Der Konflikt zwischen affirmativem und potenziell progressivem Charakter wurde auch innerhalb der unterschiedlichen linken Organisationen diskutiert. So heißt es beispielsweise im Artikel des *Unionist*, der Zeitung der Allgemeinen Arbeiter-Union von 1922: »Immer noch wagen es die Sportfreunde zu behaupten, dass der Sport eine Körperpflege und zur Revolution notwendig sei,

Seiten zeigen sich auch in der Literarisierung des Sechstagerennens immer wieder, beispielsweise dann, wenn die einzelnen Fahrer auf der einen Seite nach Höherem streben, sich damit aber gleichsam Tieferem zuwenden. Man kann ergänzen, dass der Glaube, über den Radsport der Entfremdung zu entkommen, nicht alleine auf den Sportgeist zurückzuführen ist. Während der Jahrhundertwende findet sich etwa die Idee, dass das Fahrrad als einfaches Verkehrsmittel die Entfremdungserscheinungen rückgängig machen kann. Nachzulesen ist dies beispielsweise beim Kulturhistoriker Oscar Bie, der 1897 einen Text über die Fahrradästhetik veröffentlichte: »Man hat ja seit zwei Jahren in Hunderten von Zeitungsfeuilletons gelesen, wie das Rad den Verkehr wieder individualisiert, wie es dem Einzelnen Zeit und Freiheit wiedergibt, wie es kostenlos die Entfernungen aufhebt und den Druck der Großstadt mildert.«[236]

Beim Sechstagerennen findet man den Sportgeist sowohl beim Publikum als auch bei den Sportlern, ohne dass jedoch mit Sicherheit gesagt werden kann, von wem die geistige Haltung eigentlich ausgeht. Hermann Sinsheimer beispielsweise versteht den Sportgeist im Sinne einer Synchronisationsbewegung, die von der Rennbahn auf das Publikum überschwappt: »Alle, alle fahren sie mit – mit den Lieblingen vorwärts, mit den anderen bremsend. So sitzen sie, so gehen sie, jeder hat ein imaginäres Rad zwischen den Beinen.«[237] Sinsheimer geht davon aus, dass sich der Zuschauer dem Rennen und dessen geistiger Haltung, neben den zeitweiligen Boxkämpfen auf der Bühne,[238] durch Identifikation nähert. Man könnte dazu ergänzen, dass es auch um Expertise geht. Diese erst ermöglicht es, dass Leistung als Grundlage von gesellschaftlichem Ansehen aufgefasst werden kann und sportliche Anstrengung folglich goutiert wird. Dennoch muss die Frage, wer in dieser prozesshaften gegenseitigen Einwirkung den ersten Schritt getan hat, zwangsweise unbeantwortet bleiben.

Im Sportler manifestiert sich der Sportgeist vor allem in der Kombination von Ruhm und Leid. So überwindet der Rennfahrer seinen Körperwiderstand und lässt sich für

sich darüber aber nicht klar sind, dass der Sport die Revolution hindert. Ich will mich kurz fassen: Was ist Sport? Sport ist ein Ablenkungsmittel für das arbeitende Volk, eine Zerstreuung und Verdummung für die Jugend.« (Zitiert nach Kuhn, Gabriel: Die Linke und der Sport, Münster 2014, S. 6.) Durchaus gegenteilig sah dies die Sozialistische Arbeitersport-Internationale in ihren Richtlinien von 1927: »Die Aufgabe der Arbeitersportverbände aller Staaten als der Organisation der physischen Kraft des Proletariats ist, die Abwehrbewegung der Arbeiterschaft mit allen Mitteln zu unterstützen. Arbeitersport- und Turnverbände sollen in Verbindung mit den sozialistischen Parteien der einzelnen Länder das Wehrturnen und den Wehrsport in das Tätigkeitsprogramm ihrer Vereine aufnehmen.« (Ebd., S. 49.)

236 Bie, Oscar: Fahrrad-Ästhetik, zitiert nach Klose: Rasende Flaneure, 2003, S. 42.

237 Sinsheimer: Sportpalast – Nach Mitternacht, 1994, S. 222.

238 »Man benimmt sich menschlich wie bei einem gemeinsamen Unglück. Einer, der seinen Platz verlassen hat, um einem Bedürfnis zu genügen, das noch stärker ist als die Anziehungskraft des Sechstagerennens, findet den Platz besetzt. Sofort schlägt die menschliche Güte in ihr Gegenteil um, und die Erbitterten gehen boxend vor. In der großen Sensation sind tausend Sensationen enthalten.« (Roth: Das XIII. Berliner Sechstagerennen, 1990, S. 334.)

sein zu erreichendes Ziel von keinen anderen menschlichen Angelegenheiten ablenken. Indem er durch eine zeitweilige Verzichtsleistung nicht nur zu späterem Ruhm gelangen wird, sondern diese gar selbst zum Vergnügen erhebt, lebt der Sportler Askese und Hedonismus zugleich.[239] Beschrieben wird dies in einer Strophe des Gedichts *6-Tage-Rennen* von Erich Kästner wie folgt:

»Sie steigen nur ab,
wenn sie müssen.
Sie trinken die Eier roh.
Sie dürfen sechs Tage nicht küssen und sind darüber noch froh.«[240]

Auch hier wird zu Beginn das Absteigen als literarisches Motiv verarbeitet. Der moderne Sportler verlässt, wie schon bei Fleißer, sein Gerät nur, wenn es denn wirklich sein muss. Viel lieber aber bleibt er oben, nimmt leistungssteigernde Mittel zu sich und verzichtet während der Renntage auf romantische soziale Interaktionen. Dass der Rennfahrer auch noch froh darüber ist, erscheint als Ausdruck des Sportgeists, der eben nicht nur Mittel zum Zweck ist, sondern zu einer autonomen Verhaltenslehre wird, die mit der beschleunigten Bewegung nicht nur Begehren, sondern auch Befriedigung generiert. Dabei ist es letztlich ein prekäres Arzt-Patienten-Verhältnis, das hier zum Ausdruck kommt.[241] So gibt sich der Sportler im Glauben, damit seine eigenen Defizite

239 So beschreibt Allen Guttman, wie der Sportgeist die Askese des Trainings selbst als eigentliches Vergnügen inszeniert: »Pleasure is in the doing and not in what has been done.« (Guttmann, Allen: From Ritual to Record. The Nature of Modern Sports, New York 1978, S. 3.)

240 Kästner: 6-Tage-Rennen, 2012, S. 169.

241 Im Sport geht es um den beständigen Versuch, sich durch dessen Ausführung zum einzigartigen Individuum zu transformieren. Solange sich die Radrennfahrer beispielsweise im Kreise drehen, versuchen sie, sich auch von ihren Mitfahrern abzuheben. Sie erreichen dies, indem sie schnellere Runden fahren, zur richtigen Zeit beschleunigen oder die beste Kondition besitzen. Insofern eine solche Individuation erst durch die Vergleichbarkeit entstehen kann, erscheint sie jedoch gleichsam als Nivellierungstendenz. Vgl. dazu auch Ulrichs Charakterisierung des Boxers in Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*: »Nun haben aber noch dazu ein Pferd und ein Boxmeister vor einem großen Geist voraus, daß sich ihre Leistung und Bedeutung einwandfrei messen läßt und der Beste unter ihnen auch wirklich als der Beste erkannt wird, und auf diese Weise sind der Sport und die Sachlichkeit verdientermaßen an die Reihe gekommen, die veralteten Begriffe von Genie und menschlicher Größe zu verdrängen.« (Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften, Hamburg 1952, S. 46.) Wie ein Auszug aus Egon Erwin Kischs *Paradies Amerika* nahelegt, ließe sich die Frage nach Individualität in Zeiten der Massen auch auf andere Bereiche ausdehnen: »Wohin kann man während der Mittagspause auf einem Schiff rennen? Zwei wollen gemeinsam mit dem diensthabenden Öler im Maschinenraum das Kreuzworträtsel der Zeitschrift ›Individuality‹ lösen. Ein anderer die Biographie Henry Fords im Magazin ›Personality‹ zu Ende lesen.« (Kisch: Paradies Amerika, 1948, S. 112.) Je mehr Zahlen und Statistiken im Spiel sind, desto stärker wirkt diese Tendenz. Trotzdem bleibt der Versuch der Individuation durch die sportliche Betätigung das zentrale Element des modernen Sportbetriebs. Dadurch

überbrücken zu können, gängigen Moden der Sportmedizin hin. Das Schlucken von rohen Eiern soll ihn dazu befähigen, die Runden noch schneller drehen zu können. Der Sportler analysiert sich nicht nur selbst, sondern heilt sich ebenso selbst durch seinen sportlichen Willen, die dazu notwendigen Qualen zu ertragen, sei dies mit mehr Training, durch den Verzicht auf Sexualität oder eben durch das Trinken von rohen Eiern. Das Ziel des Sportlers ist dabei letztlich, den Zufall, der dem Spielerischen so eigen ist, mehr und mehr zu minimieren und so, der geistigen Epoche entsprechend, in sachlicher Askese das Rennen zu bewältigen. Gerade dieses Bild zeichnet Kästner anhand dessen Rennfahrer fast schon widerspruchsfrei: Wäre da nicht der spektakuläre Moment der Inszenierung, könnte das Rennen glatt durch sich bewegende Statistiken ersetzt werden.

Doch so zeigt sich rasch, dass zum Sportgeist eben nicht nur einfach ein entsprechender Wille gehört, sondern ebenso die dazugehörige Inszenierung.[242] Dies muss auch

steht die Realität, so stellt Siegfried Kracauer in seiner Untersuchung zu den Angestellten genüsslich fest, ganz im Widerspruch zu den Versprechen des Sports: »Wenn das wahr wäre, was in ihm [gemeint ist der Sport; Anm. d. Verf.] so oft behauptet wird, müsste die Welt vor lauter Persönlichkeiten wimmeln.« (Kracauer: Die Angestellten, 2013, S. 76.) Eine Möglichkeit, wie Sport als Versuch der Individuation gelesen werden kann, lässt sich unter dem Sachverhalt des Kompensationstheorems fassen. So ist der Sport Möglichkeit dafür, was der moderne Kapitalismus dem Individuum in seinem Alltag verwehrt. Nicht nur vermittelt er soziale Bindungen über die jeweiligen Vereine und den gemeinsamen Austausch, sondern er präsentiert in seiner medialen Vermittlung auch stets die durch individuelle Leistung erarbeitete Möglichkeit von Ruhm und Anerkennung. Oder mit Siegfried Kracauer gesprochen: »Die zivilisierten Menschen, so sei behauptet, finden heute in Reise und Tanz den Ersatz für die Sphäre, die sich ihnen verweigert.« (Kracauer, Siegfried: Die Reise und der Tanz, in: Kracauer, Siegfried: Schriften, Bd. 5.1 (Aufsätze 1915–1926), Frankfurt a. M. 1990, S. 293.) Was Kracauer über den Tanz und das Reisen schreibt, ist der Versuch, im Sport eine Kompensation zu finden, und ließe sich als Phänomen auch auf zahlreiche weitere Sportarten ausdehnen. Dass im Sport etwas kompensiert wird, entspricht durchaus einer allgemein anerkannten Auffassung von dessen Funktion innerhalb der Gesellschaft. Dennoch ist dies bemerkenswert, denn eigentlich besitzt der Sport zahlreiche Eigenschaften, die dagegensprechen, sich des Sports als Ablenkung oder Kompensation anzunehmen. Allem voran steht die monoton sich wiederholende Bewegung der sportlichen Ertüchtigung, von deren Pendant im Arbeitsprozess ja gerade entflohen werden soll. Abseits von gesellschaftlichen Prozessen, die dem Sport eine Kulturleistung zuschreiben, spielt hierfür sicherlich auch die Verbindung von Sport und Spiel eine Rolle, die der Monotonie eine ästhetische wie auch begehrenswerte Eigenschaft zukommen lässt.

242 Inszenierung und Sport sind seit jeher eng miteinander verknüpft. Dies kann beispielsweise über die (vermeintliche) Nähe des Sports zum Theater beobachtet werden – manche TheoretikerInnen wie beispielsweise Bertolt Brecht wünschten sich gar, dass das Theaterpublikum sich doch dem klassischen Sportpublikum angleichen würde, andere sprechen vom Sport als »Theater des Tempos« (Tworek, Elisabeth; Ott, Michael: SportsGeist. Dichter in Bewegung, Zürich 2006, S. 18). Michael Ott, der das Verhältnis von Sport, Theatralität und Literatur näher untersucht hat, beschreibt die Gemeinsamkeiten zwischen Theater und Sportanlass mit den Worten: »Einem oft in die Tausende zählenden Publikum werden von einigen Akteuren höchst ›dramatische‹ Vorstellungen gebo-

Ortrud in Alice Berends Roman erfahren, als sie danach fragt, ob denn nicht jeder ein Straßenfahrer sei, der ein Rennrad besäße, und die folgende Antwort erhält: »Straßenfahrer wäre einer, der an Rennen teilnähme, die von Stadt zu Stadt gingen. So war Bert Lücke von Rom nach Mailand gefahren, von Berlin nach Hannover, von Frankfurt nach Köln, immer als Sieger. Die Welt war ihm ein sich drehendes Rad.«[243] Nicht nur hat Bert die Philosophie des Radfahrens tatsächlich in seinem Weltbild internalisiert, wodurch ihm alles als »sich drehendes Rad« erscheint, sondern er braucht auch die öffentliche Wahrnehmung, damit sein Sportgeist als solcher akzeptiert wird. So funktioniert die körperliche Leistungssteigerung erst, wenn sie sichtbar wird. Wer sich sportlich betätigt und seine Muskeln trainiert, macht seinen Sportgeist durch das neue Körpervolumen visuell lesbar, und wer rohe Eier trinkt, muss dies öffentlich auf der Rennbahn tun, damit dies als Ausdruck des Sports und nicht als Wahn gedeutet wird. Bert Lücke ist folglich ein großer Sportsmann, weil er sich in einem öffentlichen Rennen, medial inszeniert, in Szene setzen konnte und nicht, weil er schnell Radfahren kann. Ebenso leben Kästners Rennfahrer davon, aller Welt mitzuteilen, dass sie um der Leistung willen enthaltsam leben. Insofern sich der Rennfahrer jedoch stets von Neuem präsentieren muss, besteht die Gefahr, dass ein solcher Versuch mitunter auch zu scheitern droht

ten; und die Regeln und Improvisationsräume der Sportarten – ›Spiele‹ auch sie wie die Spiele des ›Theaters‹ – organisieren ebenfalls (wenngleich implizit) Interpretationsräume fundamentaler Fragen: von Talent und Scheitern, Disziplin und Glück, Individuum und Gruppe, und symbolisch (sowie gelegentlich sogar real) auch von Leben und Tod.« (Ott: »Unsere Hoffnung gründet sich auf das Sportpublikum«. Über Sport, Theatralität und Literatur, 2001, S. 464.) Diese Aussage lässt sich auch mit einem weiteren Zitat von Michael Ott verdeutlichen: »Im Laufe des 20. Jahrhunderts entwickelte sich der Sport medial vermittelt zum wohl größten Bereich theatraler Alltagskultur, den es je gegeben hat.« (Ebd., S. 463.) Eine Entwicklung, die auch John Hoberman, einer der wenigen auf Ideologiekritik fokussierten Sportexperten, bemerkt: »to this end we may interpret sport as a type of dramatic performance, analogous to extreme theatrical moments envisioned by certain avant-garde thinkers […].« (Hoberman: Sport and Political Ideology, 2014, S. 7.) Die Gemeinsamkeit von Sport und Theater besteht also darin, dass beide Anlässe ein bestimmtes Verhältnis von Publikum und Akteur, von Rollen und Menschen, vom dramatischen Steigerungsnarrativ und von Ordnungsprinzipien beinhalten. Dieser formale Zusammenhang lässt sich historisch als Teil des Spektakels verstehen, worin beispielsweise die Rollen als performative Charaktermasken der einzelnen Rennfahrer oder das Massenereignis als simuliertes Lichtspiel der Konsumgesellschaft erscheinen. Wer öffentlich seine Runden dreht, der inszeniert sich dabei: Die jeweiligen Stars schlüpfen in die Rolle des Bad Boys, des Fair Players oder des Schönlings einzig durch die Adaption eines der Öffentlichkeit bekannten Bildes. Während der Bad Boy flucht oder sich einen Bart wachsen lässt, erscheint der Schönling durchwegs gestylt und zwinkert dem Publikum auch mal zu. So bauen solche öffentlichen Inszenierungen auf der Sichtbarkeit und der Ausstellung von spezifischen Zeichen auf. Kein Wunder, sind die Radarenen architektonisch so gebaut, dass die Radrennfahrer auch dann noch im Blickwinkel des Publikums und der Reporter stehen, wenn sich diese neben der Rennbahn massieren oder verpflegen lassen.

243 Berend: Der Herr Direktor, 1999, S. 102.

oder die ausgesandten Zeichen falsch interpretiert werden. So etwa, als Bert, um die junge Liebe zu Ortrud zu retten, noch einmal zurückkehrt und sich erneut mit ihr unterhält: »Bert sagte noch mancherlei. Die Rede dehnte sich also aus, anstatt bei sachlicher Kürze zu bleiben. Es gibt eben Augenblicke, wo auch ein Held nur ein schwacher Mensch ist.«[244] Dabei funktioniert die Inszenierung als Sportsmann letztlich in einem Gesamtpaket, sodass der Professionelle eben nicht nur auf der Bahn ein solches Leben inszenieren muss, sondern auch dazu aufgefordert ist, die entsprechende Charaktermaske neben der Rennbahn zu tragen. Fällt die Inszenierung, droht das ganze Bild in sich zusammenzubrechen, sodass Bert in diesem Moment, als er der rhetorischen wie sachlichen Forderung nach *brevitas* nicht mehr nachkommen kann, eben nicht nur als ein normaler, sondern als schwacher Mensch gelesen wird. Denn die Rennfahrerkarriere ist nicht nur zeitweiliges Spiel, sondern inszeniert sich über den Sportgeist als abgeschlossene und das Leben umfassende Aufführung.

Doch so sachlich sich der Sportler selbst geben will, so verlangt das kommodifizierte Rennereignis doch nach unzähligen Spektakeln im Spektakel. Es geht bei der öffent lichen Inszenierung nicht mehr nur darum, welcher Fahrer letztlich am schnellsten ist – gerade der Rennmodus, der nur die Schlussdistanz misst, wurde ja wegen mangelnder Spannung für die Zuschauer abgeschafft –, sondern ebenso sehr darum, welcher Fahrer sich am besten in Szene setzen kann. Der so durch die rationalisierte Medizin zunichtegemachte Zufall wird im Spektakel, ganz zum Gefallen der Zuschauer, gleichsam von Neuem inszeniert. So wird Kästners Durchschnittsrennfahrer zugunsten des mit Charakteristik ausgestatteten Sportlers abgelöst. Dieser ist zwar immer noch ausgestattet mit dem Sportgeist, im Gegensatz zu diesem Idealtypus inszeniert er aber seine Leistung zunehmend, sodass der Sport doch wieder zu einem Mittel zum Zweck der Inszenierung wird. Bestes Beispiel hierfür ist Petitmathieu, dessen Bewusstseinszüge dem Leser immer wieder durch eine erlebte Gedankenrede nähergebracht werden: »Es war das letzte Mal, dass er sich wegen so eines lumpigen Preises erhoben hätte. Wegen hundert Eiern! Dieses Gesindel!«[245] Der Ruhm und die monetären Gewinne sind Petitmathieu letztlich wichtiger, als ständig auf der Rennbahn zu sein, sodass er nicht mehr nur seinen eigenen Körper rationalisiert, sondern auch die Rennangelegenheit. Daraus folgt, dass er sich nur noch bei entsprechender Vergütung auf die Rennbahn begibt. Kein Wunder, müssen die Veranstalter immer neue Preise organisieren, damit sich die Radrennfahrer in Szene setzen. Während der einfache Sportgeist auf das Prinzip des Sports setzt, das Leistungsprinzip zunehmend naturalisiert und so als Ebenbild der Leistungsgesellschaft erscheint, entspricht der erfolgreiche Sportler

244 Ebd., S. 144.

245 Morand: Die Nacht des »Sechs-Tage-Rennen«, 1989, S. 95.

vielmehr dem sich inszenierenden Spektakel. Die diesem entsprechende Kategorie ist dann nicht mehr der Sportler, sondern der Starkult.[246]

Doch wäre es falsch, den Sportsmann schlicht zur Bestie der kapitalistischen Moderne zu küren. Dass dieser mitunter auch ritterlich auftreten kann, wird beispielsweise von Polgar bemerkt, als er beschreibt, wie die einzelnen Rennfahrer darauf achten, ihre Getränke nicht auf die Helfer zu werfen:

> »Getränke werden ihnen von eigens hierzu bestellten Helfern während der Fahrt gereicht, in schmalen, metallischen Hohlzylindern, welche die Dahinjagenden, nachdem sie getrunken haben, trotz aller Hast und Erregung des Kampfes äußerst vorsichtig wegschleudern, achtend, keinen der Helfer auf den Kopf zu treffen. Ein Beweis, daß der selbstverständlichen Rauheit des Sportsmanns auch Zartgefühl ganz gut sich verbinden kann [sic].«[247]

So scheinen sich die Rennfahrer an dieser Stelle trotz des Sportgeists zumindest noch an ihre menschliche Seele zu erinnern. Interessant daran ist vor allem, wie sich die Beschreibung der Rennfahrer als leere Signifikanten von jener der mit Persönlichkeit ausgestatteten Individuen wie Petitmathieu oder Bert unterscheidet. Während der anonyme Rennfahrer als Einheit der Widersprüche aufzutreten vermag und dadurch das entsprechende Narrativ den mit Rauheit ausgestatteten Sportsmann mitunter auch zärtlich auftreten lässt, muss sich das mit Namen ausgestattete Individuum für eine Seite entscheiden. So geht Petitmathieu, ganz im Gegensatz zu Polgars Fahrer, äußerst rau gegen seine Helfer vor und befiehlt diesen immer wieder, was sie wann und wie zu tun haben.[248] Der Helfer ist dabei nicht mehr Bestandteil eines egalitären Teams, sondern verkommt zum un-

246 Dieser ist es auch, der das Paradox aufzuheben vermag, dass Léa in Morands Erzählung dem Erzähler attestiert, »das Gegenteil von einem Rekordmann« zu sein, und sich trotzdem auf ihn einlässt. Denn derart gegenteilig, so bescheinigt sie ihm wenige Zeilen später, ist der Erzähler dann eben doch nicht, besitzen doch sowohl Petitmathieu als auch der Erzähler das Ansehen eines Stars: »Und dann habe ich immer davon geträumt«, so Léa, »mich für jemanden zu interessieren, der nicht sehr gesund ist. Ein junger Künstler zum Beispiel mit Schillerkragen, zu blauen Adern und einem kleinen Spitzbart … ich gehöre Dir.« (Ebd., S. 104.) Der Erzähler mag zwar kein Sportler an sich sein, und doch entspricht er der Verhaltenslehre des Sportgeists, insofern er sich von der Masse durch besondere Leistung, sichtbar anhand von visuellen Zeichen, abzuheben vermag. Was Léa treffend mit dem Satz formuliert: »Wirklich, man muss zugeben, dass sie nicht alltäglich sind.« (Ebd., S. 100.)

247 Polgar: Die kleine Form, 1984, S. 235.

248 Gut ersichtlich im vorwurfsvollen Befehl an seinen Helfer, ihm den Bauch zu massieren: »Den Bauch, wann wirst Du Dich bloß entschließen, meinen Bauch zu bearbeiten?« (Morand: Die Nacht des »Sechs-Tage-Rennen«, 1989, S. 95.) So wird der Helfer, der gar nicht wissen kann, was er als Nächstes zu tun hat, mit dem Vorwurf konfrontiert, eigentlich selbst wissen zu müssen, was die Bedürfnisse von Petitmathieu seien. Durch diesen performativen Widerspruch kann sich Petitmathieu nicht nur ständig seiner Position sicher sein, denn der Helfer erscheint zwangsweise stets als zu

tersten Kettenglied der sportlichen Hierarchie.[249] Dadurch jedoch erscheint der Sportgeist von seiner brutalsten Seite: Während dieser zwar, wie bei Petitmathieu ersichtlich, durchaus zum gesellschaftlichen Ansehen beitragen kann, wälzt er nach unten die in der Reibung des Aufstiegsprozesses gewonnenen Aggressionen wieder ab. Der Sportsmann entspricht dem Radfahrer der Leistungsgesellschaft, der sich nach oben bückt und nach unten tritt.[250] Die Leidtragenden in Morands Erzählung sind die Helfer und die weiblichen Geliebten, die beide mit Repressionen an ihrer Entfaltung gehindert werden.

3.3.2 Lethargie und Gedankenlosigkeit

> *»Der Durchschnittsradler dagegen findet das alles ganz in Ordnung und insofern scheint das Rad recht eigentlich für Leute ohne geistige Bedürfnisse erfunden; je leerer der Kopf, desto sicherer die Fahrt, während nachdenkliche Gewohnheit Gefahr bringt. Das Radeln ist also geeignet, die Gedankenlosigkeit in der Welt zu vermehren, indem es nicht nur die Masse der Gedankenlosen in ihrer geistigen Trägheit bestärkt, sondern auch diejenigen noch zu Gedankenlosigkeit zwingt, die sonst als Fußgänger geistig lebhaft angeregt waren.«*
> (Eduard Bertz: Philosophie des Fahrrads)[251]

Glaubt man Eduard Bertz' Zitat aus dessen 1900 erschienenem Werk *Philosophie des Fahrrads*, hilft dem Durchschnittsradler nichts mehr, um der zur Lethargie und Gedankenlosigkeit führenden Tätigkeit zu entkommen. Trotz Bertz' »geschwindigkeitsskeptischer Haltung«[252] ist das Fahrrad bei ihm ein ambivalentes Gefährt. Statt dem Geiste

blöde, um die Sachlage zu erkennen, sondern demütigt diesen ebenso ständig, ohne dass sich dieser, will er seinen Job nicht verlieren, davon befreien könnte.

249 Ganz ähnlich zeigt sich auch hier wiederum die Parallele zum Sportgeist des Publikums. So besitzen die finanzstarken Besetzer der Innenraumplätze wie auch die Fahrer im Felde eine Schar von Helfern, die mitunter von den Ereignissen profitiert: »Draußen schlummern die Chauffeure. Ein Teil von dem Geldregen, der drinnen niedergeht, tropft auch über sie. Darauf haben sie gewartet. So lebt eins vom anderen.« (Roth: Das XIII. Berliner Sechstagerennen, 1990, S. 334 f.) Nicht ohne dabei aber die Hierarchien gleichsam zu stärken, indem die Chauffeure vor der Arena warten gelassen werden und die Belohnung von der Laune der Geber abhängig gemacht wird. Das Sportliche gebärdet sich eben sowohl ritterlich-solidarisch wie auch bürgerlich-hierarchisch.

250 »Radfahrer ist ein verbreiteter Übername für gewisse Chargierte – sie bücken sich nach oben und treten nach unten.« (Kracauer: Die Angestellten, 2013, S. 38.)

251 Bertz, Eduard: Philosophie des Fahrrads, Dresden, Leipzig 1900, S. 103.

252 Klose: Rasende Flaneure, 2003, S. 31. Alexander Klose bespricht unter anderem, wie bei Bertz nicht einfach eine »naive Fortschrittskritik« (ebd. S. 34) vorherrsche, sondern es unter anderem auch um den Versuch der langsamen Entwicklung als Möglichkeit gehe, gegen die Entfremdung der Geschwindigkeit anzukommen.

neue Vitalität zuzuführen, vermindere das Fahrradfahren durch die innere Fokussierung die geistige Fähigkeit. Während sich die äußere Geschwindigkeit beschleunigt, entschwinde gleichzeitig der Geist der Fahrer. Gleichzeitig aber ist das Fahrrad auch ein Gefährt, das im Gegensatz zum Auto eigentlich eine langsame und damit angemessene Technikentwicklung ermöglichen würde. Erst durch »das Übermaß beschleunigt der Radsport [...] unseren Niedergang«,[253] wie Bertz mit Bezug auf das Radfahren als sportliche Tätigkeit schreibt. Es ist also gerade die zunehmende Steigerung, die aus dem Fahrradfahren einen abzulehnenden Geisteszustand generiert.

Ganz ähnlich beschreibt auch Erich Kästner die negative Seite des Radsports in seiner unter dem Pseudonym Eo Pelus entstandenen Reportage, als er zum Schluss auf das Bewusstsein der Fahrer zu sprechen kommt und darauf hinweist, wie gerne er den Fahrern Fragen stellen möchte, jedoch befürchtet, dass diese in ihrer rasenden Tätigkeit all ihre geistigen Fähigkeiten verloren haben und ihm dadurch keine korrekten Antworten zu geben vermögen.[254] Vergleichbar heißt es auch in seinem Gedicht:

»Sie spurten und stürzen und jagen.
Sie fahren sehr häufig sehr schnell.
Auch fahren sie, sozusagen,
mitunter nicht ganz reell.

Sie brauchen den Kopf nur zum Bücken
und schmissen ihn lieber fort.
Denn bloß der verlängerte Rücken
führt hier das große Wort.«[255]

Das Radfahren wird in Kästners Gedicht zur geistlosen Tätigkeit. Denn das Primat der körperlichen Leistungsfähigkeit löst nicht etwa eine geistige Gleichzeitigkeit aus, sondern sorgt vielmehr dafür, dass der Kopf gar nicht mehr benötigt wird. Bezeichnenderweise ist es auch nicht mehr das Haupt, das zur Artikulation von sprachlichen Zeichen eingesetzt wird, sondern nur noch die trampelnden Beine. Insofern Kästner den anonymen Radfahrer beschreibt, der sich einzig durch Sieg oder Niederlage zu definieren vermag, ist es letztlich tatsächlich so, dass das einzige Zeichen, das von diesem vermittelt über seine Leistung ausgesendet wird, von seinen Beinen stammt. Dass das Rennen dabei zum Irrealen ver-

253 Bertz: Philosophie des Fahrrads, 1900, S. 104.

254 »Den einen würde ich fragen, wie viel sieben mit dreizehn multipliziert ergibt. Und einen anderen: Ob er seinen Vornamen noch auswendig wüsste. Und den Sieger: Ob er mir nicht von seinem Gewinn tausend Mark leihen wollte ... Ich glaube, sie würden alle verkehrte Antworten geben. Sogar der Sieger ...« (Kästner: Sechstagerennen, 2004, S. 161.)

255 Kästner: 6-Tage-Rennen, 2012, S. 169.

kommt – ein Bruch, der mit »sozusagen, / mitunter« rhythmisch markiert wird –, hängt erneut mit dem Irrealismus der realen Gesellschaft zusammen, die einen Menschen auch dann vermenschlicht, wenn er letztlich über die Leistungsfähigkeit seiner Beine markiert und definiert wird. So sehr die einzelnen Fahrer auch zu Nummern und statistischen Zahlen degradiert werden, werden der menschliche Körper und der Geist doch immer in ihrer Vermittlerrolle benötigt. Und je spektakulärer ein Ereignis wird, desto bedeutsamer wird auch die Inszenierung der einzelnen Fahrer. Die Beine mögen das große Wort führen, der Fahrer wird trotzdem in seiner Ganzheit rezipiert werden, sodass schlussendlich die unteren Extremitäten der Nummer Zehn gewinnen mögen, diese aber *pars pro toto* für den Rennfahrer stehen. Gerade diese Differenz von Zahlen, Leistung und kopflosem, entschwundenem Fahrer führt dazu, dass die Angelegenheit mitunter irreal erscheint.

Auch Polgar bemerkt in seiner Reportage, wie der Geist im Rennen mehr zerstört denn aktiviert wird. So vermag sich zwar der Körper in den kurzen Pausen auszuruhen, nicht jedoch der Geist: »So recht erquickend dürfte der kurze Schlaf wohl nicht sein, denn indes der Körper ruht, windet der Geist, welcher nicht so leicht abzustoppen ist, gewiss unablässig weiter die furchtbare Ellipse, bzw. deren spirituelle Spur unterm Schädeldach.«[256] Im Gegensatz zur ständigen Bewegung, die zum Stillstand führt, ist es hier genau andersherum. Obwohl der Körper für einige Stunden im Stillstand verharrt, dreht der Geist weiter seine Runden. Statt jedoch das zuvor Gefahrene zu verarbeiten, verbleibt dieser in der spirituellen Spur, sodass im Schlafe weder Verarbeitung noch Bewältigung eintreten, sondern vielmehr lethargische Spiritualität und totalitäre Fokussierung auf die Rennbahn.[257] Polgar bemerkt dabei als einer der wenigen Reporter, dass es zwei unterschiedliche Blickwinkel gibt und sich so die Bewusstseinsfrage noch einmal von Neuem stellt. Während der Zuschauer die Geschlossenheit der ovalen Rennbahn erkennt und dadurch eigentlich das Spiel als solches zu demaskieren vermag, sieht der Radfahrer, analog zur Ameise auf einem Ring, vor sich nur die unendlich lange Bahn, die nie aufzuhören droht. Gerade aus dieser Perspektivendifferenz ist es, so Polgar, letztlich zu erklären, wieso sich die Rennfahrer das ständige Rundendrehen überhaupt antun. Es ist nicht die Anerkennung durch das Publikum oder der gesellschaftliche Ruhm, sondern in einem weiteren Moment der Umkehrung die Flucht vor der mit tausenden Augen ausgestatteten Zuschauermasse: »Sie tun das nicht, wie

256 Polgar: Sechstagerennen, 2004, S. 234.

257 Ein ähnliches Moment totalitärer Fokussierung, wenngleich unter anderen Vorzeichen, erlebt Marga, als sie beständig an ihren geliebten Rennfahrer denken muss. So werden die Arena und das Rad zu einem weit hergeholten Vergleich für die Naturbeobachtungen eines frühlingshaften Tages, um damit anzudeuten, welch schwere Gedanken Marga gerade durchmachen muss: »Sonnenkringen tanzten draußen auf den Gartenwegen unter dem ersten Schatten der neuen hellgrünen Blattdächer. Kreise wie Umrisse einer Arena, beweglich wie ein sich drehendes Rad.« (Berend: Der Herr Direktor, 1999, S. 109.) So weit dieses Beispiel von Polgar entfernt sein mag, der gemeinsame Nenner besteht darin, dass die Totalität der Rennangelegenheit in beiden Fällen über das sprachliche Zeichen führt.

man uns einreden will, um die Konkurrenten zu überholen, sondern im hoffnungslosen Bemühen, den Anblick der Zuschauer loszuwerden.«[258] Die Fahrer können den Augen der Zuschauer nicht entkommen und müssen auf der Rennbahn bleiben, sechs Tage und sechs Nächte lang. Weil sich die Fahrer in einer ausweglosen Fluchtbewegung befinden, versetzt sich der Geist in seiner Denkfähigkeit mehr und mehr in eine lethargische Starre, in der sich zwar bewegt, nicht mehr aber zwischen Traum und Realität, oben und unten oder zwischen Tag und Nacht unterschieden werden kann. So verliert der Fahrer bei Polgar letztlich sein gesamtes Zeitgefühl: »Ach, indes er etwa ›heute!‹ fühlt, ist es schon morgen oder noch gestern, und ohne dass er es merkte, wird Tag von Nacht, Nacht vom Tage überrundet.«[259] Die Lethargie erscheint als pathologische Antwort des Geistes, sich in einer Extremsituation zu befinden, der man nicht entkommt. Das Sechstagerennen bewegt den Geist der Radfahrer zwar immer weiter, sorgt jedoch dafür, dass der Fahrer mehr und mehr zur Gedankenlosigkeit neigt. Und selbst falls er einmal zur geistigen Ruhe kommen sollte, wurde das Subjekt schon längst wieder überrundet, sodass der Fahrer auch dann keine Kontrolle mehr über sein eigenes Ereignis hat. So überspitzt und durchaus humorvoll Bertz' zu Beginn zitiertes Werk erscheinen mag, zumindest Polgar würde ihm bezüglich der aufkommenden Lethargie wohl Recht geben.[260]

3.4 Die Ästhetik des Verschwindens und eine neue Präsenz

»Wie im Spielzeug kreisen sie um die Bahn, entschwinden dem Auge, sind wieder da, in gleichmäßiger Periode von etwa 17 Sekunden, und schleifen das vibrierende Rollen immer mit sich.«
(Moritz Goldstein: Von morgens bis mitternachts)[261]

Nicht nur bei Goldstein drohen die Fahrer immer wieder zu entschwinden,[262] auch in anderen Reportagen und Erzählungen wird eine solche Dialektik von Präsenz und

258 Polgar: Sechstagerennen, 2004, S. 235.

259 Ebd., S. 234.

260 Gerade diese Lethargie und Gedankenlosigkeit stellt einen der großen Themenschwerpunkte in der Diskussion um den Niedergang der Kunst und ihr Verhältnis zum Sport dar. Auch wenn leider aus Platzmangel nicht weiter auf diese Frage eingegangen werden kann, so sei hier auf ein Gedicht von Max Schill aus dem Jahre 1922 verwiesen, der jene Kritik am Sport und damit die Angst der Dichter vor der Verdrängung noch einmal auf den Punkt bringt: »Uns kann, wenn das so weitergeht, / kein Geistesskrupel mehr verwirren! / Der Mensch der Zukunft ist Athlet!! Der Bizeps wächst, es schrumpft das Hirn!!!« (Schill, Max: Sportwoche in Berlin, in: Die Weltbühne 22, 1926, S. 393.)

261 Goldstein: Von morgens bis mitternachts. Blick in das Sechstage-Rennen, 2012, S. 57.

262 Es ist dies ein Verschwinden, dass sich bei Goldstein selbst auf den Rhythmus und den Klang aus-

Absenz sichtbar. Dies kann mit zwei Eigenheiten des Sechstagerennens in Zusammenhang gebracht werden. Erstens sorgt die rationalisierte Welt der Zahlen und Statistiken dafür, dass die Fahrer hinter ihre Zahlenwerte zurücktreten müssen. Nicht mehr eine Person wird wahrgenommen, sondern nur noch die dahinterstehende, mit Zahlen definierbare Leistung ist für den Zuschauer sichtbar. Dies ist insofern eine Eigenheit aller aufkommenden Zeitsportarten, als die sich darin entfaltenden Rekorde, die sich oftmals im Bereich von Hundertstelsekunden abspielen, mit dem bloßen Auge gar nicht mehr wahrnehmbar sind. Die Zuschauer unterwerfen sich dem Diktum der Zeitmesser und ihren Zahlen, die die Geschwindigkeit und Leistung erst nachvollziehbar machen.[263] Doch auch dieser Prozess des Entschwindens verhält sich ambivalent. Denn entgegen dem Zurücktreten der Fahrer hinter ihre tabellarisierten Leistungen gewähren die Startnummern oder die sportlichen Rufnamen dem Zuschauer eine Kontinuität, die den Fahrern eine neue Präsenz ermöglicht.

Zweitens drohen die Sportler auch aufgrund der neuen Geschwindigkeit zu entschwinden. So wie die Sitzgelegenheiten in Rilkes *Das Karussell* mit der beschleunigten Geschwindigkeit mehr und mehr zu reinen Farberscheinungen werden, sind die Fahrer des Sechstagerennens auf der Bahn nur noch als kurze, immer wiederkehrende Impressionen der bewegten Bildabfolge wahrnehmbar. Was der Zuschauer zu sehen bekommt, ist vergleichbar mit einem Kinoerlebnis, worin ein Objekt zwar als Abfolge, nicht aber real erkannt werden kann – was aufgrund der sich darin konstituierenden neuen Wirklichkeit nicht in Widerspruch dazu steht, dass ein Objekt damit umso präsenter wirken kann. Wenn das ästhetische Entschwinden in der Literatur zum Sechstagerennen verhandelt wird, geht es nicht einfach um eine Wahrnehmungsbeschreibung, die entweder epistemologischen Verlust oder sinnlichen Lustgewinn der Konsumgesellschaft mit sich bringt. Die »optische Kippfigur«[264] des Verschwindens bei einer rauschähnlichen Geschwindigkeit ermöglicht durchaus auch Erkenntnisgewinn und kann so mit der kritischen Funktion des Denkbildes korrelieren.[265]

zuweiten droht: »[A]ber der Raum verschluckt Rhythmus und Klang.« (Ebd.) Auch deswegen vergleicht Goldstein das Rennen auch mit einem Saugtrichter, der alles in sich aufzusaugen droht.

263 Borscheid: Das Tempo-Virus, 2004, S. 185.

264 Löffler, Petra: Verteilte Aufmerksamkeit. Eine Mediengeschichte der Zerstreuung, Zürich 2014, S. 315.

265 Für die Betonung des kritischen oder gar positiven Effekts bietet sich als möglicher theoretischer Hintergrund erneut die Kategorie des Spiels an. In *Die Spiele und die Menschen – Maske und Rausch* schlägt Roger Caillois in kritischer Abgrenzung zu Huizinga zur Kategorisierung des Spiels vier Rubriken vor, die sich nach dem jeweils dominierenden Zweck richten. Eine davon, die *Ilinx*, definiert er als Versuch zu spielen, »um durch eine rapide Rotations- oder Fallbewegung in sich selbst einen organischen Zustand der Verwirrung und des Außersichseins hervorzurufen« (Caillois, Roger: Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch, Frankfurt a. M. 1982, S. 19). Diese Rauscherfahrung – gedacht auch über Jahrmarktattraktionen wie das Karussell oder Zirkusartisten, wo Rausch durch beschleunigte Bewegung entsteht – scheint als Wahrnehmungsdispositiv prädestiniert, diejenigen

Radikalisiert zeigt sich das Entschwinden auch in der frühen Verfilmung des Sechstagerennens. So ist im 1920 von Karlheinz Martin gedrehten Film *Von morgens bis mitternachts* nicht nur zu sehen, wie die Kampfrichter beim Sechstagerennen in ihren Blicken der Realität des Rennens stets hinterherhasten, auch zeigen sich die Rennfahrer durch das spezielle »anamorphotische Aufnahmeverfahren«,[266] dank welchem sich der Bildausschnitt seitlich dreht, sich die Größe des Raums und der Figuren ständig wandelt und damit die Fahrer in eine Dynamik überführt werden, als unscharf aufflackernde Lichterscheinungen, die (durchgängig unscharf bleibend) stets wieder verschwinden. Diese Verflüchtigung wurde schon von der zeitgenössischen Presse aufgegriffen. In einer Filmrezension der Zeitschrift *Der Film* vom 16. Oktober 1920 heißt es etwa: »Hier handelt es sich um eine neue Darstellungsform, die sich gewollt von der Wirklichkeit entfernt, und doch wird jeder Betrachter sie fehlerlos erkennen, deuten, übersetzen.«[267] So lässt sich die filmische Darstellung als Aneignung und Transformation der Wirklichkeit durch Dynamisierungsmomente verstehen. Dies deutet die historischen Grundlagen der neuen Ästhetik an. Paul Virilio, als theoretischer Verfechter einer medientheoretischen Geschichte der Wahrnehmung, versteht die medialen Bedingungen einer Ästhetik des Verschwindens unter einer dromologischen Prämisse: Das, »was man zu sehen bekommt, sieht man immer vermittelt über Beschleunigungs- und Verzögerungsphänomene«.[268] Die Ästhetik des Verschwindens löse dabei eine Ästhetik des Erscheinens ab, die sich bis zur Erfindung der photographischen Platte aufgrund ihrer dauerhaften materiellen Träger durchsetzen konnte.[269] Nun aber existieren diese nur noch »durch ihre Eigenschaft des Verschwindens«.[270] Hier verstärkt »die Schnelligkeit der Fortbewegung nur die Abwesenheit, die Absence«.[271] Dies lässt sich gemäß Virilio anschaulich anhand des Fordismus und des darin angesiedelten Verhältnisses des Kinos zur Krise der 1930er-Jahre verstehen:[272] Der amerikanische Film

Bildererfahrungen hervorzurufen, die sich im Spektakel vermarkten lassen. Diese Nähe von Spiel, Rausch, Traum und Trugbildern ist wohlbekannt. Sie zu betonen ist deswegen interessant, weil damit die Ambivalenz des Spektakels und des Sports von einer anderen Seite nochmals deutlich gemacht werden kann. Denn wie Petra Löffler mit Bezug auf Roger Caillois' *Die Spiele und die Menschen – Maske und Rausch* schreibt, entfaltet sich im Rausch zugleich »das utopische Potenzial der Zerstreuung« (Löffler: Verteilte Aufmerksamkeit, 2014, S. 310).

266 Dähne, Chris: Die Stadtsinfonien der 1920er Jahre. Architektur zwischen Film, Fotografie und Literatur, Bielefeld 2013, S. 140.

267 Zitiert nach ebd., S. 69.

268 Virilio: Ästhetik des Verschwindens, 1986, S. 20.

269 Vgl. Virilio, Paul; Forest, Fred: Die Ästhethik des Verschwindens. Ein Gespräch zwischen Fred Forest und Paul Virilio, in: Rötzer, Florian (Hg.): Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien, Frankfurt a. M. 1991, S. 334–342.

270 Ebd., S. 339.

271 Virilio: Ästhetik des Verschwindens, 1986, S. 73.

272 Zum Fordismus: »In Fords Sozialplan für die amerikanische Wirtschaft kündigt sich bereits das ent-

als entschwindende Wirklichkeit erlangt gerade dann einen Aufschwung, als die Krise der 30er-Jahre zunehmend spürbar wurde und die Menschen im Kino ein Verschwinden der »Erscheinungen der aktuellen Wirklichkeit«[273] erleben konnten. Es geht dabei gerade nicht um einen Eskapismus, der anhand des Filminhalts festzumachen wäre, sondern um die mediale Form. So führt Virilio aus, dass manche Zuschauer vom Kino nichts anderes als einen Ort des Schlafs erwarteten, was erst durch die darin medial erschaffene Abwesenheit der Wirklichkeit ermöglicht wurde. Solche Aussagen leuchten ein, sind historisch aber nur bedingt nachweisbar. Es geht im Folgenden jedoch vielmehr um die dialektischen Tendenzen als um die qualitative Untersuchung einzelner historischer Wahrnehmungserlebnisse.[274]

Das wahrgenommene Verschwinden wird aber nicht einfach hingenommen. Diesem wird ein Starkult entgegengesetzt, der aus der Flüchtigkeit des zeitgenössischen Seins eine hyperreale Kontinuität, samt Vergangenheit und Zukunft, generiert. Der Starkult ist damit nicht nur eine warenästhetische Verkaufsstrategie, sondern muss mitunter auch als Antwort auf die Folgen eines durch die soziale Beschleunigung ausgelösten Wahrnehmungswandels verstanden werden. Es ist dies vergleichbar mit Walter Benjamins Ausführungen darüber, wie der Film auf das »Einschrumpfen der Aura mit einem künstlichen Aufbau der ›personality‹«[275] antwortete. Einen ersten Anknüpfungspunkt hierzu bilden Fragen der Namensgebung und Uniformität der Rennfahrer.

3.4.1 Individuation, Uniformität und Namensgebung

Dass Individuation und Uniformität gleichzeitig zum Thema werden, liegt am bereits angedeuteten Widerspruch zwischen dem Willen, sich über die Aktivitäten des Sportbetriebs von der Masse abzuheben, und dem Faktum, dass durch die Messbarkeit der Leistung anhand von Ergebnissen, Gewichtsklassen, Rekordzeiten, getätigten Knockouts usw. der moderne Mensch vergleichbarer und austauschbarer denn je ist. »Wer

stehende Zusammenwirken zwischen Produktionstechniken, hergestelltem Produkt und Produzenten an – alle geeint in einer und durch eine unteilbare Geschwindigkeit (die Gestalt des Arbeiters/Konsumenten entsteht).« (Ebd., S. 98.)

273 Ebd., S. 62.

274 Auch handelt es sich bei der medientheoretischen Erforschung der Zwischenkriegszeit und insbesondere der dazugehörigen Bruchmomente um ein in den letzten zwanzig Jahren intensiv erforschtes Feld, dem abseits der naheliegenden Eingliederung des Sechstagerennens nicht viel Neues hinzugefügt werden kann; es sei denn, man betriebe diesbezüglich tatsächlich historische Forschung über das Sechstagerennen und berücksichtigte hierzu etwa den architektonischen Aufbau des Stadions, das Beleuchtungsverhältnis usw.

275 Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Benjamin, Walter: Illuminationen, Frankfurt a. M. 1977[21], S. 154.

sich in den Sportpalast begibt, kommt darin um – als Gesicht, als Körper, als Einmaliges«,[276] schreibt Hermann Sinsheimer bezüglich der neuen Uniformität der Zuschauer in seiner 1931 erschienenen Reportage über den Sportpalast. Der wahrgenommene Verlust der Individualität ist aber nicht nur, wie es bei Sinsheimer nahegelegt wird, ein Ergebnis des Massenmenschen, sondern lässt sich ebenso als Bestandteil der zeitgenössischen Rationalisierungstendenz verstehen. Die auf den Sport übertragene Messbarkeit spiegelt die rationalisierte Arbeitswelt wider, in der Einstellungsverfahren ebenso wie Rückmeldungen anhand von vereinheitlichten und versachlichten Kategorien getätigt werden. »Der richtige Mensch an die richtige Stelle«,[277] so zitiert Siegfried Kracauer hierzu passend eine zeitgenössische Mitteilung zur Eignungsprüfung. Daraus folgt ein weiterer Widerspruch. Denn zwischen Publikums- beziehungsweise Einstellungsexpertise, die eine jede Leistung anhand von Statistiken vergleichbar erscheinen lässt,[278] und der Leistungsapologie, die performativ die Menschen zu Persönlichkeiten werden lässt, entsteht eine offene Kluft. Dies zeigt sich insbesondere in den verschiedenen Texten zum Sechstagerennen. Während Küpper und Morand ihren Iron Man beziehungsweise Petitmathieu als erstaunliche, weil individuelle Zeitgenossen hochleben lassen, bemerken Goldstein und Roth, wie sehr der moderne professionelle Sportler in einer unter seinesgleichen austauschbaren Uniformität lebt.

Bei Goldstein zeigt sich die drohende Uniformität über das Entschwinden der Rennfahrer als doppelte Entfremdungserscheinung. So werden die Fahrer, die sich selbst nur noch durch Leistung und Zahlen definieren lassen können, im Renngeschehen wegen der die Sichtbarkeit einschränkenden Schnelligkeit auf ihre einfachen Rückennummern reduziert: »Die Fahrer lassen sich nur mit Hilfe der Rückennummer und Trikotfarbe aus der Liste identifizieren: ihr Menschliches entgleitet dir im Tempo des Wettlaufs.«[279] Was der Zuschauer sieht, sind einzig die an ihm vorbeischwebenden Zahlen, die er daraufhin mit ebensolchen nichtmenschlichen Zahlenwerten vergleicht, um daraus den eigentlich ja vor ihm fahrenden Rennfahrer als Erfahrungswert von vergangenen Zahlen zu konstituieren. Bei Roth hingegen wechselt die Perspektive um 180 Grad, nicht jedoch die inhaltliche Vermittlung der kritisierten Uniformität. So schreibt dieser, dass die Fahrer und das Publikum eigentlich die Form ihrer Räder, der Schreie und anderer Dinge des Spektakels annehmen müssten. Doch selbst dann, wenn diese sich mit all ihrer menschlichen Leistung der Rennangelegenheit hingeben, tritt die abso-

276 Sinsheimer: Sportpalast – Nach Mitternacht, 1994, S. 222.

277 Kracauer: Die Angestellten, 2013, S. 19.

278 So beschreibt dies beispielsweise Goldstein in seiner Reportage: »Hier wehen die Fahrer ganz dicht vorüber, und der lebendige Saum von Sachkennern begleitet sie mit leidenschaftlicher Kritik. Dieser und jener läßt das Programmbuch nicht aus den Händen und notiert in die vorgedruckten Tabellen Kilometerzahlen und Wertungspunkte.« (Goldstein: Von morgens bis mitternachts. Blick in das Sechstage-Rennen, 2012, S. 57 f.)

279 Ebd., S. 58.

lute Verdinglichung nicht ein und die Fahrer wie auch die Zuschauer bleiben letztlich doch Menschen:

> »Aber so stark ist der unbewusste Trieb, ein Ebenbild Gottes zu sein, dass nicht einmal das Sechstagerennen den Menschen verändert. Er kommt wieder als ein Mensch zum Vorschein, obwohl er sechs Tage gerannt ist oder dem Rennen zugesehen hat. Sechs Tage hat Gott gewartet, ehe er den Menschen erschuf, damit er sechs Tage renne. Es hat sich gelohnt.«[280]

Ein Iron Man ist hier nicht vorgesehen. Dies erklärt auch den ironischen Bruch zu Beginn des zitierten Abschnitts. Ist es doch gerade ebenso der Trieb des Sportlers, Gott näherzukommen, um sich damit vom Rest der Menschheit zu unterscheiden, wie es dessen Unterbewusstsein beständig verhindert, tatsächlich zu etwas anderem zu werden, was nicht schon im menschlichen Gattungswesen angelegt ist.[281] Das Menschliche ist die Uniform, die sich auch durch besondere Leistung nicht ablegen lässt. Die Entfremdung erscheint dann nicht mehr als zunehmender Zahlenwert, sondern als Versuch, den unüberwindbaren Rahmen des Menschlichen mit künstlichen Mitteln zu überwinden, mit dem für den Zuschauer freudigen Ergebnis, dass solche Versuche zunehmend als spektakuläre performative Inszenierungen veranstaltet werden. Denn die Unüberbrückbarkeit des Widerspruchs von Menschlichem und Übermenschlichem löst beständig neue, spektakulärere Versuche aus, den Bruch zumindest auf Zeichenebene vollziehen zu können.[282] Insofern der Widerspruch nicht tatsächlich dialektisch aufgehoben werden kann, benötigt der Mensch die performative Inszenierung, mit der er die Aufhebung vorspielt. Als Resultat ruft nicht der Rekord, sondern einzig die spektakuläre Charaktermaske, in deren Ausdruck die Aufhebung zumindest inszeniert und visuell wie auch narrativ dargestellt werden kann. Bestes Beispiel hierfür ist der Superlative verwendende Sportjournalismus des sich wiederholenden Fußballspektakels. Dieser vermag es, die Leistung sprachlich derart auszuschmücken, dass das von

280 Roth: Das XIII. Berliner Sechstagerennen, 1990, S. 332.

281 Auch Polgar beschreibt in seinem kleinen Text *Der Sport und die Tiere*, wie der Mensch unter seinen gattungseigenen Grenzen zu leiden hat und so gegenüber dem Tier benachteiligt ist. Im Gegensatz zu diesem jedoch entwickelt der Mensch den Sportgeist, dank welchem er, wie sich auch im entsprechenden Kapitel noch zeigen wird, trotzdem zu neuen Rekorden aufbrechen kann: »Der Geist ist es, der dem Sportsmann die Flossen, Flügel, das zweite Beinpaar ersetzen muss.« (Polgar, Alfred: Der Sport und die Tiere, in: Polgar, Alfred: Kleine Schriften, Bd. 3, Reinbek bei Hamburg 1984, S. 97.)

282 Dass dieser Prozess vom Kommentator mit den Worten, dass es sich »gelohnt hat«, abgerundet wird – statt der durch die Anspielung auf die Schöpfung angedeuteten Worte »und sah, dass es gut war« –, verdeutlicht nochmals, wie stark das moderne Spektakel mit der Kategorie der Leistung verbunden ist. Denn statt das Ereignis anhand seiner Eigenheit zu deuten, so vermittelt die Ironie durch die Abweichung vom Bekannten, geht es nur noch darum, dieses anhand seiner Verwertbarkeit zu beurteilen.

ihm beschriebene Ereignis stets von Neuem herausragend erscheint, obwohl das Spektakel sich doch Woche um Woche im gleichen Trott wiederholt.

Der prägnanteste Punkt jedoch, an dem sich die Texte zwischen ersehnter Individuation und beobachteter Uniformität scheiden, findet sich in der Namensgebung der einzelnen Fahrer. So macht es einen entscheidenden Unterschied, ob das Rennen, wie beispielsweise bei Kaus, Polgar oder Roth, als anonyme Angelegenheit beschrieben wird oder ob, wie bei Morand, die Persönlichkeit der Rennfahrer anhand eines Namens gekennzeichnet wird. So schreibt Kaus beispielsweise: »Einer der Fahrer ist plötzlich vorgeschossen, schon ist er eine halbe Runde voraus und nun beginnt eine ›Jagd‹.«[283] Bei Morand hingegen heißt es an einer vergleichbaren Stelle: »Geführt von Petitmathieu stürzte sich der Knäuel in die Fahrspur des Negers, der schwer zu werden begann, den Kopf wandte.«[284] Ob der Name als Abwesender nicht benannt wird oder ob ein mit Individualität ausgestatteter Protagonist wie Petitmathieu selbst einen anonymen Knäuel anführt, hat für die implizierte Subjektkonstitution entscheidende Auswirkungen. Während der erste Fall die Austauschbarkeit des Rennfahrers durch die Nichtbenennung über den Oberbegriff performativ vollzieht und damit auch die Möglichkeit der Individuation negiert, eröffnet sich für Petitmathieu diese Möglichkeit erst recht. Ausgestattet mit Eigennamen und damit auch mit Persönlichkeit unterscheidet sich dieser gerade dadurch vom Knäuel der anderen Rennfahrer. Diese Unterscheidung vollzieht sich bei Morand gleich doppelt, insofern sich Petitmathieu nicht nur von der Masse unterscheidet, sondern ebenso von dem an der Spitze fahrenden »Neger«, der in Übereinstimmung mit Morands kolonialrassistischer Weltanschauung trotz herausragender Leistung keinen Namen erhält.[285]

Anders hingegen verhält es sich bei den anonymen Rennfahrern. Diese erscheinen in den jeweiligen Erzählungen vielmehr als leere Signifikanten, die entsprechend mit wechselndem Inhalt aufgeladen werden können. Leere Signifikanten, so Antke Engel, »erhalten ihre Bedeutung nicht durch einen prädiskursiven Referenten, den es deskriptiv zu erfassen gelte, sondern können im Prozess der Artikulation immer neu gefüllt werden«.[286] Dies ermöglicht es den AutorInnen, den anonymen Rennfahrer in der jeweiligen Situation mit ihren entsprechenden Inhalten aufzuladen. Ob er für das sinnlose Rundendrehen, für die Uniformität der Masse oder für den kritisierten Starkult steht, ergibt sich nicht durch einen prädiskursiven Rahmen, ja nicht einmal zwingend durch das bekannte Diskursfeld, sondern einzig durch die im Text vollzogene inhaltliche Ar-

283 Kaus: Sechstagerennen, 2013, S. 119.

284 Morand: Die Nacht des »Sechs-Tage-Rennen«, 1989, S. 101.

285 So wird dieser in der Geschichte bezeichnenderweise dann auch mit dem schlichten Satz »Ein Neger war an der Spitze« eingeführt (ebd., S. 96).

286 Engel, Antke: Wider die Eindeutigkeit. Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation, Frankfurt a. M. 2002, S. 93.

tikulation. Denn der Rennfahrer alleine ist in seiner Denotation erst einmal ein sich in der Rennbahn mit einem Fahrrad drehender Mensch, während der benannte Rennfahrer durch seinen Namen eine Geschichte erhält, die weiter gehen muss, als die einfache Denotation es erlauben würde.

Während die Anonymität auf die performative Inszenierung des einzelnen Rennfahrers verzichtet, arbeiten die auf die einzelnen Fahrer fokussierten Texte umso mehr damit. Die dem Eigennamen zugeschriebene Identität wird durch die ständige Wiederholung der Benennung im Renngeschehen zunehmend mit Bedeutung aufgeladen. Eine vergleichbare Beobachtung hat Roland Barthes etliche Jahre später in seiner Analyse der Tour de France gemacht: »Und dann kehren diese Namen ständig wieder; sie stellen in dem großen Schicksalsgeschehen des Wettkampfs Fixpunkte dar, deren Aufgabe es ist, eine episodische, stürmisch-bewegte Dauer an die stabilen Essenzen großer Charaktere zu binden, als wäre der Mensch vor allem ein Namen, der sich zum Herrn des Geschehens macht.«[287] Tatsächlich wird Petitmathieu in Morands Erzählung zum narrativen Fixpunkt, um den sich in Umkehrung der Rennsituation nun Léa und der Erzähler drehen. Und selbst mit dem Ausbruch aus der Arena und damit mit der Aufhebung der ständigen performativen Aufladung von Petitmathieu als Star des Anlasses verliert sich dieser Fixpunkt nicht vollends, sodass der Erzähler selbst dann noch daran denken muss, wie sich der Fahrer wohl in den entscheidenden Stunden auf der Rennbahn schlägt, als er sich neben Léa in die Decken hüllt. Die Funktion des Eigennamens, Identität zu stiften und in der Rennberichterstattung zum allegorischen Fixpunkt zu werden, der mehrere Metaphern in sich vereinen kann, lässt sich aber auch an der semantischen Herleitung von Petitmathieus Namen nachvollziehen. »Zu Beginn ihres Ruhmes sind die Fahrer«, so schreibt wiederum Roland Barthes, »mit ein paar natürlichen Epitheta versehen; später ist das unnötig. Man sagt: der elegante Coletto oder Can Dongen der Holländer; zu Louison Bobet sagt man nichts mehr.«[288] Auch der kleine Mathieu scheint einst mit einem solchen sprachlichen Attribut ausgestattet worden zu sein – wenn auch diese Interpretation über die gegebenen Informationen des Textes hinausgeht. Durch die ständige Wiederholung und Bedeutungsaufladung des nun erfolgreichen Rennfahrers verlor der ursprünglich einzig der Individuation in der Menge der Rennfahrer dienende Beiname jedoch seine Bedeutung. Was blieb, ist die Integration des Attributs in den Eigennamen, der nun selbst für die Stärke und Erfolge des Fahrers steht – ganz im Gegenteil zu seiner eigentlichen semantischen Bedeutung; zu Petitmathieu sagt man eben auch nichts mehr.

Die Benennung funktioniert letztlich als Teil eines Verblendungszusammenhangs, bei dem die verdichtete Sprachmauer eine symbolische Ordnung kreiert, die den Zu-

287 Barthes: Die Tour de France als Epos, 2012, S. 143.

288 Ebd.

gang des eigenen Subjekts zum Anderen sprachlich verunmöglicht.[289] So gesellt sich dem Namen Petitmathieu eine Persönlichkeit hinzu, die die überhaupt erst im Spektakel konstituierte Charaktermaske in ihrem Produktionsprozess verschleiert und den Rennfahrer einzig als bewundernswertes menschliches Objekt gestaltet. Der Name ist das Ergebnis des Prozesses einer Naturalisierung der im Spektakel konstituierten Charaktereigenschaften. Kein Wunder, ist der Erzähler, der den Star nicht nur beim Namen nennen darf, sondern sich sogar mit seiner Bekanntschaft rühmen kann, mächtig stolz hierauf: »Ich war stolz auf die Bekanntschaft mit diesem Rennfahrer, ›einem Tenor des Pedals‹, wie das Programm ihn bezeichnete.«[290] So scheint die Berührung des Stars nicht nur das berührende Individuum näher an diesen heranzubringen, sondern verdeutlicht auch noch einmal, dass dessen Fähigkeiten eben in dessen Körper naturalisiert wurden. Es geht nicht darum, einen Schauspieler kennenzulernen, sondern man möchte mit der Rolle selbst Bekanntschaft machen, was, stößt man dann zum Star vor, auch möglich ist, personifiziert dieser doch beständig seine eigene Rolle als Star der Rennfahrerszene. Zudem zeigt sich, dass das Begehren, sich seinem Star zu nähern, hier metonymisch aufzufassen ist. So geht es darum, das Idol zu berühren und sich seiner Nähe bewusst zu sein. Das Phänomen des metaphorischen Begehrens hingegen, im Sinne dessen man sich seinem Star angleicht und dessen Aussehen imitiert, scheint hier noch keine Rolle zu spielen.

Sichtbar wird damit auch der performative Charakter der Namensgebung. Denn wie in einer Exposition, die auf der ersten Seite die Charaktere mit Beinamen versetzt, damit der Leser auch weiß, wie er die jeweiligen Charaktere lesen soll, wird Petitmathieu im Rennprogramm mit Bedeutung aufgeladen. Er ist der Tenor des Pedals, also derjenige, der das Renngeschehen zu prägen vermag. Auf ihn muss man während der Rennangelegenheit folglich ein ganz besonderes Auge haben. Damit konstituiert das Spektakel die Charaktermaske zeitgleich, wie es diesen Konstitutionsprozess ebenso wieder verschleiert und dem entsprechenden Fahrer durch den Eigennamen eine individuelle Leistungsfähigkeit und Erfolgsgeschichte zuspricht. Denn der Tenor des Pedals ist eben durch die Verbindung mit dem Eigennamen Petitmathieu vermeintlich keine austauschbare Rolle mehr, sondern Teil eines speziellen Individuums. Zugleich belegt Morands Erzählung das Paradox der Benennung, die nicht ohne Benennenden auskommt. »Um einen Namen zu erhalten, die Bezeichnung, die angeblich Einzigartigkeit verleiht«, so Judith Butler in ihrer Monografie *Hass spricht*, »sind wir voneinander abhängig.«[291] So erfordert die Individualisierung durch Eigennamen eine Uniformität der sprachlichen Interaktion, bei der beide Partner dem Namen eine ent-

289 Vgl. Lacan, Jacques: Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse, Weinheim 1991, S. 310 f.

290 Morand: Die Nacht des »Sechs-Tage-Rennen«, 1989, S. 101.

291 Butler, Judith: Hass spricht. Zur Politik des Performativen, Frankfurt a. M. 2006, S. 52.

sprechende Bedeutung zuweisen und auf dieselben sprachlichen Zeichen zurückgreifen. Wenn der Erzähler mit Stolz den Namen und die Attribute des von ihm geliebten Rennfahrers wiederholt und Petitmathieu seine Rolle als Star auslebt, zeigt sich diese doppelte Rolle auch im zitierten Text. So muss die Akzeptanz der Bedeutung gleichermaßen vom Rennakteur wie vom Zuschauer stammen, wenn einer solchen Bedeutungsaufladung Stabilität eingehaucht werden soll.

3.4.2 Starkult

»Er ist ein Rennfahrer … ein six-day-man … Er fährt sechs Tage. Haben Sie noch nie etwas von Petitmathieu gehört? Von wo kommen Sie denn?«
(Paul Morand: die Nacht des »Sechs-Tage-Rennens«)[292]

Tatsächlich scheint es für den modernen Stadtbewohner der 20er-Jahre nur schwer vorstellbar gewesen zu sein, dass eine Person noch nichts über den Matador des lokalen Sechstagerennens gehört hat. Dieser ist eben nicht nur Rennfahrer und Sportler, sondern gleichsam auch Star, dessen Bild von Werbeplakaten und Sportillustrierten winkt. Doch der Star wird zu mehr als nur zur einfachen Werbeikone, er verkommt zu einem kommodifizierten Idol. So berichtet man verkaufsfördernd vom Leben der Stars, und so mancher Stadtbewohner wird seine Nächte damit verbracht haben, heimlich von einer Begegnung mit seinem Idol zu träumen. Mit Debords sechzigstem Kapitel aus dessen *Die Gesellschaft des Spektakels* lassen sich drei prägende Momente des Starkults definieren, die auch im Sechstagerennen von zentraler Bedeutung sind.[293] Erstens liefert der Star – »das heißt die spektakuläre Vorstellung des lebendigen Menschen«[294] – eine Kompensation durch Identifizierung für die im Alltag verfehlten persönlichen Entwicklungen und verpassten Chancen. Zweitens zeigt der Star konformistische Alternativen auf, auf die man sich, sind genügend Ressourcen vorhanden, stützen kann,

292 Morand: Die Nacht des »Sechs-Tage-Rennen«, 1989, S. 91.

293 »Indem er das Bild einer möglichen Rolle in sich konzentriert, konzentriert der Star – d. h. die spektakuläre Vorstellung des lebendigen Menschen – diese Banalität. Der Stand eines Stars ist die Spezialisierung des scheinbaren Erlebten, ist das Objekt der Identifizierung mit dem untiefen, scheinbaren Leben, welches die Zerstückelung der wirklich erlebten Produktionsspezialisierungen aufwiegen soll. Die Stars sind da, um verschiedenerlei Typen von Lebensstilen und Gesellschaftsauffassungen darzustellen, denen es global zu wirken freisteht. Sie verkörpern das unzulängliche Resultat der gesellschaftlichen Arbeit, indem sie Nebenprodukte dieser Arbeit mimen, die als deren Zweck magisch über sie erhoben werden: die Macht und die Ferien, die Entscheidung und der Konsum, die am Anfang und am Ende eines unbestrittenen Prozesses stehen.« (Debord: Die Gesellschaft des Spektakels, 1996, S. 48 f.)

294 Ebd., S. 48.

ohne dabei in Widerspruch zum System zu geraten. Der Star hat damit eine konservierende Funktion, indem er Alternativen propagiert, die jedoch letztlich nichts anderes als unterschiedliche Formen derselben Konsumwelt sind. Drittens fokussieren sich Stars auf ein Nebenprodukt der Arbeitswelt und stellen dieses, wie beispielsweise den Sport, durch eine magische Aufladung hierarchisch über den eigentlichen Arbeitsprozess. Somit wird nicht nur die eigene Leistung, sondern auch das gesellschaftliche Ansehen des entsprechenden Nebenprodukts, etwa des Sechstagerennens, erhöht. Viertens, um Debord zu ergänzen, ermöglicht der Starkult über seine erschaffene narrative Kontinuität eine Kontinuität im Zeitalter der beschleunigten Flüchtigkeit. Alle vier Bestandteile bedingen sich jedoch durch eine öffentliche Inszenierung, sodass der Starkult letztlich in seinem performativen Charakter erklärt werden muss.

So funktioniert die Kompensation über den Star nur dadurch, dass sich dieser als begehrenswert verkauft. Dies geschieht, wie es sich nun schon einige Male gezeigt hat, nicht nur über die einfache Leistung, sondern letztlich über die theatralische Inszenierung der eigenen Person und des eigenen Namens, verbunden mit dessen Charaktereigenschaften, Biografie und Weltanschauung. Dabei glückt eine solche Darbietung durch das offensichtliche Zurschaustellen von Zeichen und deren Bedeutung bei gleichzeitiger Abwesenheit einer totalen Lesbarkeit. Denn das Begehren rund um den Starkult lebt davon, dass die Informationen, die über den entsprechenden Star vorhanden sind, nie erschöpft sind und es sich so immer lohnt, sich noch intensiver mit dessen Leben und Verhalten auseinanderzusetzen – womit der Starkult gleichzeitig die Flüchtigkeit der Informationen als Grundbedingung seines Bestehens miteinbaut. Mit Johan Huizinga lässt sich dies auch in Verbindung zum Spiel bringen, das einen vergleichbaren Schein umgibt: »Die Ausnahme- und Sonderstellung des Spiels wird in bezeichnender Weise darin offenbar, dass es sich so gern mit einem Geheimnis umgibt.«[295] Eine solche magische Aufladung einer Persönlichkeit mit Geheimnissen bei gleichzeitig maximaler öffentlicher Zurschaustellung von Zeichen setzt beim Star meist schon bei der retroperspektivisch erzählten Subjektkonstitution an. So liest sich auch die Biografie von Bert Lücke in Alice Berends Roman als eine solche Kombination von anwesendem Sichtbaren und offensichtlich Geheimnisvollem:

> »Auch nebenbei kann man manches erzählen, viel erfahren. Bert Lücke hatte schon mit acht Jahren angefangen Rad zu fahren. Das heißt, er hatte das Rad benutzt, das ein Gymnasiast im gleichen Haus über Mittag im Flug angekettet stehenließ. Für einen Schlossersspross gab es keine Unaufschließbarkeiten. Bert fuhr um Mittag in Berlin herum. Eine einzige Mittagsstunde ist keine lange Zeit für eine Leidenschaft. Bert lernte von selbst die Höchstgeschwindigkeit. Mit zwölf Jahren wurde er Zeitungsausfahrer in einem großen Berliner Verlag, dessen Ehrgeiz es war, seine Zeitungen

295 Huizinga: Homo Ludens: Vom Ursprung der Kultur im Spiel, 2004, S. 21 f.

einige Minuten früher in das Tagesgebraus zu schleudern als die Konkurrenz. Bert Lückes Schnelligkeit blieb nicht unbeachtet. Ein Manager fand sich, der ihn ausbildete. Er wurde Straßenfahrer.«[296]

Tatsächlich kann man viel in diesen wenigen Zeilen über Bert erfahren. Dies ist möglich, weil die hier geschilderten Ereignisse nicht einfach nebenbei ausgewählte Zufallsmomente von Berts Biografie darstellen, sondern ein jedes Ereignis eine entsprechende Charaktereigenschaft des Stars ausstellt. So konstituiert jeder zitierte Satz einen Gründungsmythos, der aber ebenso von Geheimnissen umgeben zu sein scheint. Beispielsweise lässt sich der erste Kontakt zu seinem späteren Arbeitsgerät auf einen nicht näher geschilderten, nebulösen Akt des Diebstahls zurückführen. Was genau geschehen ist, lässt sich zwar nicht mit Sicherheit rekonstruieren, doch darum geht es auch nicht. Vielmehr stellt der Diebstahl, als einfaches Zeichen, Berts schon als Kind vorhandenen Sportgeist aus, dank welchem sich dieser von keinen Hindernissen davon abhalten ließ, seine Karriere voranzutreiben. Doch ist es nicht nur unfassbarer Sportgeist, der die heutigen Siege zu erklären vermag, sondern auch Berts natürliches Talent. So behauptet dies zumindest das zweite prägende Ereignis, dass dieser nämlich stets nur eine Stunde Zeit zum Trainieren hatte. Bevor der Held schließlich tatsächlich zum Helden werden kann, muss er noch eine weitere Prüfung über sich ergehen lassen: Über den Arbeitsprozess als Kurierfahrer verfeinert er seine Fähigkeiten, bis er schließlich entdeckt – das heißt, seine Fähigkeiten als solche öffentlich wahrgenommen werden – und zum Straßenfahrer erkoren wird.[297] Dadurch, dass ein solches Sportlerleben immer über Hindernisse führen muss, bevor der Sportler durch Leistung zu dem werden kann, was er als Star ausstrahlt, erscheint es nicht als Zufall, dass die Biografie so wirkt, als entstamme sie direkt dem Narrativ eines alten Heldenepos. Darin spielt das ereignishafte Werden eine ebenso bedeutsame Rolle wie die mythische Aura, die den entsprechenden Helden umgibt. Zeitgleich umfasst die Heldenbiografie eine entscheidende Eigenschaft, die die Identifikation des modernen Menschen mit dem Star ermöglicht: Der Held lebt seinen Traum und verwirklicht sein Begehren. So realisiert Bert letztlich einzig seinen schon als Kind artikulierten Wunsch, irgendwann professioneller Radrennfahrer zu werden. Gerade in einer solchen Verwirklichung des eigenen Begehrens widerspricht Bert aber der Lebenspraxis so mancher seiner Zeitgenossen, die einzig von ihren Lebensträumen zu träumen vermögen, und das selbst nur dann, wenn sie

296 Berend: Der Herr Direktor, 1999, S. 101 f.

297 Vom Zeitungsverteiler zum Radrennfahrer scheint Bestandteil des zeitgenössischen ›Vom-Tellerwäscher-zum-Millionär‹-Mythos zu sein. Vgl. diesbezüglich zumindest Benjamins Kunstwerk-Aufsatz, in dem es heißt: »Nicht umsonst veranstalten Zeitungsverleger Wettfahrten ihrer Zeitungsjungen. Diese erwecken großes Interesse unter den Teilnehmern. Denn der Sieger in diesen Veranstaltungen hat eine Chance, vom Zeitungsjungen zum Rennfahrer aufzusteigen.« (Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 1977, S. 155.)

von der alltäglichen Lohnarbeit nicht zu müde sind. Der Star erscheint so als Realisation eines Lebens, wie es sein könnte.

Berend geht diesbezüglich noch einen Schritt weiter und lässt den mit einer Aura ausgestatteten Star vergleichbar mit dem längst vergangenen auratischen Aristokraten erscheinen: »Marga musste selber zugeben, dass, wenn man nichts wusste, man Bert Lücke nach Figur, Haltung und Gesichtsschnitt für einen Aristokraten halten könnte.«[298] In Margas Gedanken verdeutlicht sich, dass die Ähnlichkeit nicht nur darin besteht, dass der Star äquivalente Gesichtszüge wie der Aristokrat besitzt, sondern dass dieser eben wie der Adlige auch in einer vollkommenen harmonischen Einheit von Geist und Körper lebt.[299] So sieht der Sportsmann Bert ebenso gut aus, wie er eine vitale geistige Energie besitzt. Ganz ähnlich, wie auch bei Petitmathieu eine Einheit von Sportgeist und ästhetischem Äußerem zu beobachten ist. Dass der Starkult mit dem Aristokraten in Verbindung gerät, ist jedoch keiner zufälligen historischen Analogie geschuldet. Vielmehr ist das Auratische, was Bert ebenso wie der Aristokrat auszustrahlen scheint, Ausdruck einer vormodernen Geschichtsepoche. Diese jedoch kann als Antwort auf deren Verlust infolge der technischen Reproduzierbarkeit und gesellschaftlichen Entwicklung künstlich reinszeniert werden, was eben gemäß Walter Benjamin in der Filmbranche mit dem Aufbau von ›Personality‹ des Öfteren auch geschieht. Was die Filmindustrie oder eben auch die sportliche Inszenierung also vollziehen und was in Berts Biografie äußerst prägnant sichtbar ist, ist die Reaktivierung der Aura durch ein eigens inszeniertes und konstruiertes Narrativ der Persönlichkeit – oder eben die Verfeinerung des mit Eigennamen ausgestatteten Radrennfahrers.

Dabei antwortet die inszenierte Personality beziehungsweise der Starkult demjenigen künstlerischen Produktionsmechanismus, der einst zur Zerstörung der Aura führte, um nun dessen Folgen dank dessen Mitteln zu bewältigen. So muss Marga in Berends Roman erst feststellen, dass im kommodifizierten Spektakel der Star eben nicht nur als Individuum in der Arena auftaucht, sondern auch tausendfach kopiert auf Postern und Leinwänden erscheint: »Sein Bild war an allen Straßenecken, in allen Bildzeitschriften zu finden, als des jüngsten ›Coming man‹ des bevorstehenden Sechstagerennens. Ein angenehmes geradliniges Gesicht, wie man es früher von den jungen Prinzen verlangte und jetzt von den berühmten Filmschauspielern.«[300] Entscheidend hierbei ist, neben dem bezeichnenden Fakt, dass noch einmal sichtbar wird, wie die modernen Filmschauspieler mit der Aura der jungen Prinzen ausgestattet werden, wie der Starkult zwei un-

298 Berend: Der Herr Direktor, 1999, S. 99.

299 Hinzu kommt der historische Kontext, dass frühe Geschwindigkeitsrekordhalter tatsächlich in den Adelsstand erhoben wurden. So erhielt beispielsweise Malcolm Campbell für seinen 1931 in Florida aufgestellten Autogeschwindigkeitsrekord (396 km/h) den englischen Adelstitel (vgl. Borscheid: Das Tempo-Virus, 2004, S. 210 f.).

300 Berend: Der Herr Direktor, 1999, S. 101.

terschiedliche Reproduktionsmechanismen kennt. Erstens nutzt er visuelle Zeichen, wie sie auf den Postern zu sehen sind, und zweitens beruft er sich auf eine narrative Abfolge, wie sie in den erwähnten Kurzbiografien entsteht. Während das Narrativ damit arbeitet, bestimmte vergangene Ereignisse mit konkreter Bedeutung aufzuladen, und so eine sinnbehaftete Lebensgeschichte erschafft, formt das visuelle Zeichen jene Einheit von Körper und Geist, die der Aura des frühen Kunstwerks so eigen gewesen sein mag. So behauptet das Werbebild des Sportlers in Berends Roman letztlich nichts anderes, als dass sich dieser stählerne Körper nicht nur als eine ästhetische Schönheit präsentiert, sondern dass dahinter gleichsam auch ein begehrenswerter Geist steckt. Und gerade diese Kombination von austauschbarem Starkörper, wie er sich in jeder Sportart tausendfach zu wiederholen scheint, mit einer individuellen Biografie, die sich zwar in ihren Narrativen ebenso wiederholt, mit dem Eigennamen und kleinen Differenzen aber letztlich doch Persönlichkeiten erschafft, scheint die absolute Unwiderstehlichkeit eines Stars auszumachen, die gerade im Zeitalter der Reproduzierbarkeit Bestand haben kann. Ja selbst diejenigen, die sich dem zu entziehen versuchen, scheitern daran, wie sich beim ersten Besuch des Sportpalasts von Ortruds Vater zeigt: »Bohlen versuchte Feindschaft, Verachtung gegen Minderwertigkeit zu empfinden. Es gelang ihm nicht. Dieser blonde Mensch mit den blauen Idealistenaugen war eins mit seiner Maschine. Der fuhr nicht nur der Menge wegen und nicht des Gewinns wegen, nicht um des Ruhmes willen, nicht einmal nur, um Ortrud zu gewinnen.«[301] Nicht nur ist Bert eins mit seiner Maschine, auch scheint sein Körper eben auch eins mit seinem Geiste zu sein. Und das wiederum signalisiert Bohlen, indem er betont, dass in Bert der reinste Sportgeist steckt und dieser einzig um seiner selbst willen um die Siege ringt. So kann sich der Vater der Sympathie für den Star letztlich nicht entziehen. Insbesondere deswegen nicht, weil dieser seine eigene, unschuldig wirkende Ästhetik gleich seiner eigenen Erscheinung mitproduziert. Das Zeichen des Sportkörpers ist insofern selbstreferenziell, als es ein ästhetisches Begehren nach dem Körper und dessen Besitzer mit sich zieht, das ohne dessen Existenz gar keine Bedeutung haben könnte: Einzig der Sportkörper vermag performativ zu signalisieren, dass dieser als ästhetischer, positiv konnotierter Ausdruck aufgefasst werden muss. Was der moderne Sportler also letztlich vollzieht, ist die Transformation seines Wesens in eine vermenschlichte Werbefläche.

Dabei geht die öffentliche Inszenierung freilich weiter, als dass sie einzig über die Sichtbarkeit des im Training geleisteten Muskelaufbaus und die Hinzufügung von biografischen Narrativen vollzogen werden würde. Ebenso gehören weitere visuell sichtbare, von der gerade etablierten Mode abhängige Zeichen zur entsprechenden Inszenierung des Sportlers dazu. »Gewaschen, rasiert, ein hübscher Junge in einem Kaschmirbademantel«[302] – so wird etwa Petitmathieu beschrieben, als er während einer Ablösung

301 Ebd., S. 130.

302 Morand: Die Nacht des »Sechs-Tage-Rennen«, 1989, S. 101.

durch seinen Partner zu dinieren pflegt. Dies ist deshalb notwendig, weil der Fahrer sich auch dann in Szene setzen muss, wenn er nicht auf der Bahn ist. Die Sportarena ist so aufgebaut, dass der Fahrer auch dann sichtbar ist, wenn dieser gedenkt, eine Pause einzulegen, und von der Rennbahn seinen zugewiesenen Platz in der Mitte der Halle betritt.[303] Somit löst diese durch die ständige Sichtbarmachung des Stars nicht nur die Trennung von Sportler- und Privatleben auf, auch erzwingt die Arena dadurch die stetige, das gesamte Leben umfassende Inszenierung der Persönlichkeit. Dadurch aber erscheint der Sportler umso mehr als authentisches Bild seiner selbst, denn er kann sich ja nun nicht mehr hinter einer allfälligen Fassade verstecken.[304] Ein solches Bild des sich durchgehend inszenierenden Sportlers zeigt sich aus einer ironischen Distanz auch bei Polgar:

> »Drei Stunden Schlaf, alle vierundzwanzig Stunden einmal, sind ihm vergönnt. Von dieser kärglichen Schlafgebühr kommen noch, ähnlich wie von der Gage Steuer und Krankenkasse, etliches in Abzug: die Zeit fürs Rasieren (keinem der Fahrer ist am Schluss der sechs Tage ein Bart gewachsen), für kleine und große Seite, für die Lektüre der wichtigsten Theaterkritiken und für derlei Kultur-Notwendigkeiten mehr, wie sie auch der schlichte Sechstagefahrer nur ungern missen mag.«[305]

Statt sich auf die Erholung zu fokussieren, wenden die Fahrer lieber Zeit auf, sich zu rasieren und die neuesten Zeitungen zu lesen. Es sei ihnen auch vergönnt, denn so besteht die reelle Chance, dass sie darin später ebenso einen Bericht über sich selbst vorfinden werden. Und wer will dabei schon ungebildet und unrasiert abgebildet erscheinen? So wird bei Polgar sogar der Akt des Lesens zu einer öffentlichen Inszenierung, um damit, als *Mise en abyme*, ein Bild seiner selbst – als ebenso sportlicher wie kultu-

303 Vgl. hierzu auch Hans Ulrich Gumbrecht: »Eingezwängt steht zwischen der Rennbahn und dem den Bands, den Bars und der Halbwelt vorbehaltenen zentralen Innenraum eine Reihe von dreizehn Boxen, in denen während der sechs Tage die Wettkämpfer wohnen. […] Alle ihre Tätigkeiten sind von den Rängen zu beobachten, und die privilegierten Zuschauer im Zentrum können sogar mit ihnen reden und ihnen die Hände schütteln.« (Gumbrecht, Hans Ulrich: 1926. Ein Jahr am Rand der Zeit, Frankfurt a. M. 2001, S. 219.)

304 Dies beschreibt auch Michael Ott in seiner Verbindung von Theatralität und Sport: »Der athletische Körper wird Garant einer durch keine Zeichenhaftigkeit gebrochenen und infragegestellten Authentizität, und der Sport erweist dies, indem er alles dem Imperativ einer vollkommenen, manipulationsfreien Sichtbarkeit unterstellt: Schon das Stadionrund der Arenen bedeutet nichts anderes; es gibt nichts ›hinter den Kulissen‹. Doch sind andererseits gerade durch diese rituelle Regularität und durch die ihr inhärente Zuschaustellung die Schaukämpfe des Sports immer schon ›inszenierte‹ – und werden in Schrift, Fotographie, Film und Fernsehen zudem medial vervielfältigt und reininszeniert.« (Ott: »Unsere Hoffnung gründet sich auf das Sportpublikum«. Über Sport, Theatralität und Literatur, 2001, S. 482.)

305 Polgar: Sechstagerennen, 2004, S. 234.

rell informierter Zeitgenosse – zu kreieren. Bezeichnend hierfür ist der die Beschreibung auslösende Vergleich, der eine solche Inszenierung als ebenso natürlich für den Sportler erklärt, wie dies die Krankenkassenbeiträge und die Steuer von der Gage auch sind. Polgar gibt sich damit gar nicht erst der Illusion der Stars hin und bekräftigt so, dass das Performative eben unabdinglicher Bestandteil des öffentlichen Sportstars ist. Es scheint jedoch, als stecke der Starkult bei Polgar noch in seinen Kinderschuhen, sodass dieser zwar schon auf narrative Unterschiede in der Biografie der einzelnen Rennfahrer setzt, auf visuell sichtbare Differenzen jedoch noch verzichtet. So ist am Ende der sechs Tage keinem der Fahrer ein Bart gewachsen, ebenso, wie keiner auf das Lesen der Zeitung verzichten möchte, was aber letztlich dazu führt, dass die Fahrer äußerlich nicht sonderlich individuell erscheinen.

Dass man sich für die entscheidende Unterscheidung der einzelnen Stars vor allem auf die sich unterschiedlich gestaltenden Biografien stützt und nicht nur mit visuell sichtbaren Zeichen gearbeitet wird, zeigt sich auch an anderer Stelle. So beschreibt beispielsweise der *Sport Gotha des Querschnittes*, ein Sportmagazin aus dem Jahre 1928, in wenigen Sätzen die beiden real existierenden Fahrer Paul Buschenhagen und Piet van Kempen. Darin entsteht durch die im Text lesbare Zurschaustellung von unterschiedlichen biografischen Hintergründen ein jeweils prägnantes Bild zweier gegensätzlicher Identitäten:

> »Buschenhagen, Paul, genannt ›Buschi‹, Berliner 26 Jahre alt und Inhaber eines Bugatti-Rennwagens. Bestgehasster Sechstagefahrer, sechsmal verlobt. Bekannter Sechstage-Verkäufer. [...] Van Kempen Piet, genannt ›der fliegende Holländer‹, 33 Jahre und glücklich verheiratet, europäischer Sechs-Tage-Matador, öfters gemaßregelt. In Berlin unerhört populär, macht volle Häuser. Ein mitreißendes Temperament, das in den Spurts unüberwindlich ist. Feiert mit Buschenhagen ein viel gelästertes come back.«[306]

Wiederum nutzen die beiden Beschreibungen das schon in Bert Lückes Biografie beobachtete Spiel der selektiven Erzählung von vergangenen Ereignissen, die geprägt sind von äußerst ausgestellten Zeichen und gleichzeitig abwesenden Informationen. Buschi, mit seinem Bugatti-Rennwagen und den sechsfach getätigten Verlobungen, sticht vor allem als Lebemann heraus. Dies unterscheidet ihn vom glücklich verheirateten van Kempen, der seinen Charakter vor allem durch die erbrachten Leistungen – im Gegensatz zu Buschenhagen erhielt der fliegende Holländer so auch einen Spitznamen, der mit einem auf das Renngeschehen bezogenen Attribut versehen ist – und sportliche Ausstrahlung behauptet, die im Renngeschehen selbst jedoch ebenso wild wie Buschis Rennauto wirkt. Das Comeback der beiden so unterschiedlichen Stars wurde histo-

306 Zitiert nach Pawlowski: He, he, he... zum Radsport, 1990, S. 75.

risch einzig aus demjenigen Grund nicht von allen goutiert, weil immer wieder Vorwürfe wegen angeblicher Betrügereien gegen die beiden Fahrer und ihren Trainerstab erhoben wurden.[307]

In den beiden Narrativen zeigt sich nicht nur erneut, mit welch antibürgerlicher Ausstrahlung sich der moderne Star schmückt, während er gleichzeitig die Leistungsgesellschaft durch sein Handeln bejaht, sondern auch, welch unterschiedliche, aber letztlich doch konformistische Lebenswege diese zur Schau stellen. Während der eine scheinbar nicht genug Frauen abbekommen kann, gibt sich der andere privat zugeknöpft. Beides sind erprobte Verhaltensweisen, die sich zwar äußerst verschieden voneinander geben, letztlich aber beide durch ihren Konformismus herausstechen. So laufen beide Lebenswege darauf hinaus, das Leben nicht nur mit der Erbringung von Leistung, sondern auch mit der Suche nach einem Ehepartner zu verbringen. Während der eine ihn im ständigen Wechsel sucht, glaubt der andere an den perfekten Moment. Heiraten wollen sie jedoch letztlich beide. Dass die Stellung der jeweiligen Partnerinnen nicht sonderlich egalitär erscheint, ergänzt den dahinterstehenden Konformismus zusätzlich. Zentral ist aber vielmehr, dass die beiden Lebenspositionen durch die Bejahung des Sportgeists, der Leistung und auch der Institution Ehe letztlich nicht entschieden voneinander abweichen, obwohl sie sich performativ so unterschiedlich gestalten. Die mit Eigennamen ausgestatteten Rennfahrer sind doch nur namenlose Charaktermasken des modernen Starkults, unterscheidbar einzig durch die Inszenierung von Minimaldifferenzen.

Dass sich die einzelnen Stars über ihren gesellschaftlichen Teilbereich hinaus inszenieren und sich so als bedeutendste gesellschaftliche Institution präsentieren, ist Konsequenz einer solchen Entwicklung. So lebt der Star davon, ständig vermarktet zu werden, seine Leistung als außerordentlich zu verkaufen und sich über Plakate und Magazine auch denjenigen Leuten zu präsentieren, die nichts damit zu tun haben. Das ist letztlich sowohl bei Petitmathieu und dessen gesellschaftlichem Ruhm als auch bei Bert und dessen Werbeerscheinung und seinem modernst inszenierten Leben ersichtlich. Wie irreal eine solche Entwicklung wirken und wie situativ konstruiert und als vom eigentlichen Ereignis längst abgehobene Erscheinung sich ein solcher Starkult gestalten kann, wird schließlich in Kästners Reportage treffend mit einer großen Portion Ironie beschrieben: »Aber eines geht mir über alles! Das Sechstagerennen. – Ich hab noch nie eins gesehen … Doch das ist der Phantasie nur zuträglich.«[308] So muss der moderne Rezipient den Sport seines Idols gar nicht mehr verstehen, ja das Rennen kann tatsächlich als reales Ereignis schon längst verschwunden sein, es reicht, wenn man die reproduzierte Vorstellung davon rezipiert. Die spektakuläre Vorstellung des lebendigen Menschen produziert auch im Starkult letztlich eine Art Hyperrealität, die durch die Aufladung der sicht- und lesbaren Zeichen mit Bedeutung mehr und mehr vom eigentlichen

307 Vgl. ebd.

308 Kästner: Sechstagerennen, 2004.

Ursprung abgekoppelt wird und dadurch gerade das Verschwinden überbrückbar und das Reale vergessen lässt. Ab dem Moment, wo es Bert Lücke oder Petitmathieu gelingen würde, eine solche Hyperrealität langfristig zu festigen, und sie schlicht als Stars rezipiert würden, würde es sodann auch keine eklatante Rolle mehr spielen, ob sie weiter ihre Runden auf der Rennbahn drehen.

4 Stehender Sturmlauf: Franz Kafkas *Auf der Galerie*, *Erstes Leid* und *Das Stadtwappen*

»Die Zuschauer erstarren, wenn der Zug vorbeifährt.«
(Franz Kafka: Tagebücher)[1]

In seinem ersten Tagebucheintrag von 1909 beschreibt Kafka den »Überwältigungseffekt«,[2] den die Zuschauer in einem Prager Kino erlebten, als sie auf der Leinwand einen einfahrenden Zug vor sich sahen.[3] Die Auseinandersetzung mit Momenten der (rasenden) Bewegung scheint für Kafka nicht untypisch, verbinden sich in dessen Texten – sowohl als inhaltliches Thema wie auch als technisches Verfahren – immer wieder Momente einer dem frühen Kino eigenen Begeisterung für die »Bewegungsquantität«,[4] wie es Gilles Deleuze ausdrückt, Elemente des filmischen Erzählens und literarisierte Beschleunigungsmomente. Dabei wird das als beschleunigt wahrgenommene Tempo einerseits, wie schon beim Sechstagerennen, anhand von Szenerien abgeschlossener Räume wie Manegen oder Zugabteile literarisiert, andererseits beginnt sich die Beschleunigung als soziales Ordnungsprinzip auch auf größere und komplexere Räume wie Städte und Länder auszudehnen.

In Kafkas »kinematographische[r] Ordnung«,[5] verstanden im Sinne eines Dispositivs,[6] enthalten ist eine im engeren Sinne nicht nachweisbare thematische Verbindung

1 Kafka, Franz: Tagebücher 1909–1912, Frankfurt a. M. 2000, S. 11.

2 Alt, Peter-André: Kafka und der Film. Über kinematographisches Erzählen, München 2009, S. 13.

3 Bis heute hält sich das Gerücht, dass infolge der filmischen Schockwirkung immer wieder Menschen stürmend die Kinosäle verlassen haben, um nicht von dem einfahrenden Zug überrollt zu werden. Dabei handelt es sich jedoch um eine Legende, denn es sind keinerlei zeitgenössische Berichte vorhanden, die eine solche Panikreaktion belegen würden (zu weiteren Hintergründen dieses Gerüchtes vgl. Müller, Corinna: Anfänge der Filmgeschichte. Produktion, Foren und Rezeption, in: Segeberg, Harro (Hg.): Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst, München 1996, S. 295–325). In der Regel stellte sich rasch ein »mediengerechter wie medienprofessioneller« (Segeberg: Literatur im technischen Zeitalter, 1997, S. 241) Umgang mit dem neuen Wahrnehmungserlebnis ein.

4 Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild, Frankfurt a. M. 1989, S. 64.

5 Alt: Kafka und der Film, 2009, S. 50.

6 Dispositiv meint hier, dass Erzähltechniken aus dem Film, wie beispielsweise die Aneinanderreihung von Szenen, abrupte Schnitte, die Perspektivierungen oder allgemeiner gesprochen Reihungstechniken

zwischen Kafka, dem Kino und der sozialen Beschleunigung, insofern bei zahlreichen frühen Kinofilmen das »Thema der riskant beschleunigten Bewegung«[7] im Vordergrund stand, das Kino also nicht nur medial betrachtet ein Vorgang der beschleunigten Bildabfolge war, sondern darin kulturelle und technische Beschleunigungsphänomene auch inhaltlich thematisiert wurden.[8] Freilich wird es der Komplexität von Kafkas Gesamtwerk nicht gerecht, den technischen wie inhaltlichen Einfluss des Filmes und die weit über das Thema des Filmes hinausgehende Forschungsdebatte bezüglich Kafkas Erzähltechnik(en) auf wenigen Zeilen reduziert als eine Art Einleitung für die folgenden Textanalysen zu verwenden. Und das Thema Film steht im Folgenden auch nur begrenzt im Fokus. Es geht so weit einleitend vielmehr darum, eine Eigenschaft von

Eingang in Kafkas Textgestaltung fanden. Damit keine Missverständnisse entstehen: Freilich existierten die meisten der im Film vorzufindenden Erzähltechniken auch schon vor der Erfindung des Kinos. Darin kommt es jedoch zu einer Verdichtung, die sich wiederum auf die Literatur überträgt. Ähnlich beschreibt dies auch Harro Segeberg. Er macht insbesondere die Rolle des Kurzfilms stark: »Und hier war es vor allem der bis heute in seiner Bedeutung unterschätzte Kurzfilm, der mit seiner Vorliebe für Zeitraffer, Zeitdehnung, Rückwärtslauf, Stopptrick, Einstellungsmontagen und erste Kameraschwenks die zu passionierten Kientoppschwärmern bekehrten Schriftsteller faszinierte.« (Segeberg: Literatur im technischen Zeitalter, 1997, S. 267.)

7 Alt: Kafka und der Film, 2009, S. 18. Alt nennt einige der beliebtesten Filme um das Jahre 1910 herum, die bereits im Titel auf die Auseinandersetzung mit der Beschleunigung aufmerksam machen, beispielsweise *Der klettergewandte Dieb*, *Ein Eisenbahn-Unglück*, *Ein Automobil-Unfall*, E*ine wilde Jagd im Automobil* oder *Roman eines Lokomotivführers*.

8 Max Brod benennt beispielsweise 1912 in seinem Essay *Kinematograph in Paris* die akzelerierte Raserei als das entscheidende Merkmal des modernen Kinos: »Hier ist der wahre Kinema-Stil gefunden, da haben wir also doch etwas Neues gelernt. Das Tempo, das bei uns nur vorsichtig akzeleriert wird, ist hier absichtlich zur erdfernen Raserei gesteigert.« (Brod, Max; Kafka, Franz: Kinematograph in Paris, in: Eine Freundschaft. Reiseaufzeichnungen, Frankfurt a. M. 1987, S. 210.) In ähnlichen Worten führt dies auch Emilie Altenloh in ihrer 1914 als erste soziologische Studie zum Kino erschienenen Arbeit aus: »Ein typischer Zug der kinematographischen Darbietung, das rapid schnelle Abrollen der Handlung, entspricht ganz dem Bedürfnis des Großstädters, dem ja der [sic] Kino in erster Linie angepasst ist, und dadurch über er auch einen Reiz auf die gebilderten [sic] Schichten aus. Der Moderne Mensch ist immer eilig. Nach anstrengender Arbeit hat er weder Lust noch Muße, seine Gedanken zu konzentrieren und sich mühsam in eine neue Welt einzuleben, wie das bei der schweren Theaterkost nötig ist.« (Altenloh, Emilie: Theater und Kino, zitiert nach Müller: Gefährliche Fahrten, 2004, S. 191.) Anrold Hauser bestätigt dieses Vorliebe des Kinos für die Raserei in seiner *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*: »Nie fühlte sich der Film so in seinem Element, als wenn er Bewegung, Geschwindigkeit, Tempo darzustellen hat.« (Hauser, Arnold: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München 1990, S. 1026 f.) Und auch Heinrich Fraenkel geht in seiner Filmgeschichte auf diesen prägenden Geschwindigkeitsmoment ein: »Was an diesen Filmen am meisten auffällt, ist der Anblick von blitzschnell rasenden Lokomotiven und Automobilen und von Darstellern, die sich unentwegt im Laufschritt bewegten und dabei aufs heftigste gestikulierten.« (Fraenkel, Heinrich: Unsterblicher Film. Die große Chronik, München 1956, S. 41; Kafka, Franz: Die erste lange Eisenbahnfahrt (Richard und Samuel), in: Kafka, Franz: Drucke zu Lebzeiten, Frankfurt a. M. 1994, S. 424.)

Kafkas Werk anzudeuten und diese über den intermedialen Hintergrund der beschleunigten Bildabfolge ansatzweise zu kontextualisieren. So wirken Kafkas Erzählungen gemäß Adorno »wie Lokomotiven aufs Publikum in der jüngsten dreidimensionalen Filmtechnik«.[9] Gerade das Kino erschafft, so Peter-André Alt, eine Übertragung des diesem eigenen technischen Beschleunigungsvorgangs in eine ästhetische Praxis: »Seit 1911 versucht [Kafka] in unterschiedlichen Zusammenhängen die Beschleunigung des Bildes als filmtypisches Spezifikum auf das Medium des Textes zu übertragen.«[10] Ein solcher Dynamisierungsvorgang hat weitreichende Auswirkungen. Es lässt sich beispielsweise vermuten, dass dies dazu beiträgt, dass Kafkas Texte mit Siegfried Kracauer gesprochen schon vor dessen begrifflicher Benennung in den 1920er Jahren in einer eigenartigen »Ästhetik der Oberfläche« erscheinen.[11] Die kinematografische Ordnung erlaubt zudem eine experimentelle Herangehensweise an ein gesellschaftliches Phänomen, indem Szenenanordnungen bestimmt und mit Abweichungen wiederholt und damit Konstellationen entworfen werden können.[12] Dies geschieht zum Beispiel in Kafkas *Auf der Galerie,* worin in den zwei Abschnitten filmisch gesprochen eine Szene in unterschiedlicher Anordnung experimentell wiederholt wird. Das filmische Dispositiv forciert zudem auch ein Spiel mit der Perspektive, die ihre Objekte zum »bewegten Ensemble verschiedenster Wahrnehmungsprodukte macht«.[13]

Bemerkungen zur Wahrnehmung und ihren technischen Hintergründen sind bei Kafka immer wieder mit Fragen nach Bewegung und Stillstand verknüpft. So notiert dieser zum Beispiel in einem zeitphilosophischen Tagebucheintrag vom 17. Dezember

9 Adorno, Theodor W.: Aufzeichnungen zu Kafka, in: Adorno, Theodor W.: Kulturkritik und Gesellschaft I, Frankfurt a. M. 1976, S. 256. Auch Peter-André Alt hebt hervor, wie »die Dynamisierung des narrativen Duktus als Merkmal einer kinoästhetischen Verfahrensweise [erscheint], die sich Kafka sukzessive – und sehr bewusst – erarbeitet hat« (Alt: Kafka und der Film, 2009, S. 48). Offen bleibt die grundlegendere Frage, ob Kafka das Tempo seiner Zeit aufgesogen hat und er so zum Ausdruck seiner Zeit wurde oder ob hier ein zusätzliches subversives Potenzial verborgen liegt (vgl. Kleine, Marc: Stillstand. Adornos Theorie der Kunst im Zeitalter der Beschleunigung, in: Röhnert, Jan Volker (Hg.): Technische Beschleunigung – ästhetische Verlangsamung? Mobile Inszenierung in Literatur, Film, Musik, Alltag und Politik, Köln 2015, S. 302).

10 Alt: Kafka und der Film, 2009, S. 48.

11 Dies meint, dass unter anderem die Übertragung einer cineastischen Bildabfolge eine Entpsychologisierung zur Folge haben kann, das heißt eine Transformation des Erzählens hin zu einer »anti-psychologischen Außenschau« (Segeberg, Harro: Technische Konkurrenzen. Film und Tele-Medien im Blick der Literatur, in: Mix, York-Gothart (Hg.): Naturalismus – Fin de siècle – Expressionismus, München, Wien 2000, S. 426.)

12 Als eine »Umstellung von Bewegungsabläufen und deren Neuarrangement in nicht-kausale Ereignissequenzen« beschreibt dies André-Peter Alt (Alt, Peter-André: Kino und Stereoskop. Zu den medialen Bedingungen von Bewegungsästhetik und Wahrnehmungspsychologie im narrativen Verfahren Franz Kafkas, in: Schmidt, Wolf Gerhard; Valk, Thorsten (Hg.): Literatur intermedial. Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968, Berlin, New York 2009, S. 14).

13 Alt: Kafka und der Film, 2009, S. 57 f.

1910: »Zeno sagte auf eine dringliche Frage hin, ob denn nichts ruhe: ja, der fliegende Pfeil ruht.«[14] Ein Ausspruch, der, so Peter-André Alt, die auf Parmenides zurückgehende Erfahrung beschreibt, dass die rasche Bewegung vom Menschen als »Simultaneität starrer Einzelbilder erfasst«[15] werde. Wobei Kafka, wie Gerhard Neumann schon angedeutet hat, die antike Referenz umkehrt, insofern dort die Bewegung überhaupt geleugnet wird, Kafka Zenons Gleichnis also zu einem Paradox umformuliert.[16] Die Frage nach Bewegung und Stillstand wird dank den neuen technischen Möglichkeiten nunmehr in Verbindung mit dem entsprechenden Perzeptionsapparat gestellt. Es stellt sich also die Frage, durch was Zenos Pfeil überhaupt wahrgenommen werden kann. So zumindest ließe sich dies mit einer Stelle aus Kafkas Reisetagebuch verbinden, die er 1911 nach dem Besuch des Kaiserpanoramas in Friedland schrieb: »Die Bilder lebendiger als im Kinematographen, weil sie dem Blick die Ruhe der Wirklichkeit lassen. Der Kinematograph gibt dem Angeschauten die Unruhe ihrer Bewegung, die Ruhe des Blickes scheint wichtiger.«[17] Der Blick im Kaiserpanorama ist in Kafkas Worten vordergründig dem Blick im Kino vorzuziehen, weil er in seiner Ruhe die Wirklichkeit besser zu vermitteln weiß. Jedoch herrscht, wie bei so manchen Stellen in Kafkas Werk, eine Uneinigkeit darüber, wie die Aussage zu verstehen ist. So machte Isolde Schiffermüller anhand dieser Stelle ihre These stark, dass Kafkas Schreiben gerade nicht vom Kino beeinflusst gewesen sei, da dessen Blick ja eben der Ruhe der Wirklichkeit folgen möchte.[18] Mit einem weiteren Hinweis Peter-André Alts lässt sich dem entgegnen, dass die Stelle gerade umgekehrt, durch ihre Oberfläche hindurch, zu lesen und unabhängig von einem möglichen normativen Willen Kafkas zu verstehen ist.[19] Der Blick, der der Ruhe der Wirklichkeit entspricht, mag zwar vordergründig statisch wirken, folgt jedoch vielmehr der eigentlichen Aktivierung des Perzeptionsapparates. Ganz anders im Kino, wo diese Aufgabe durch das technische Medium selbst übernommen wird. Hier erscheint das Auge zwar an der Oberfläche in ständiger Bewegung, bei der Betrachtung der Leinwand wird es jedoch fixiert und paralysiert. Die Oberflächenbewegung steht im Widerspruch zur inneren Bewegung des menschlichen Perzeptionsapparates. Das entspricht sowohl dem Sachverhalt der Zuschauer bei der Einfahrt des

14 Kafka: Tagebücher 1909–1912, 2000, S. 132.

15 Alt: Kino und Stereoskop, 2009, S. 16.

16 Vgl. zu Kafkas Zenon-Lektüre und zum Motiv der Umkehrung Neumann, Gerhard: Umkehrung und Ablenkung. Franz Kafkas ›Gleitendes Paradox‹, in: Kafka-Lektüren, Berlin 2013, S. 355 ff.; Hoffmann, Werner: »Ansturm gegen die letzte irdische Grenze«. Aphorismen und Spätwerk Kafkas, Bern 1984, S. 73.

17 Kafka, Franz: Reisetagebücher, Frankfurt a. M. 1994, S. 16.

18 Vgl. Schiffermüller, Isolde: Franz Kafkas Gesten. Studien zur Entstellung der menschlichen Sprache, Tübingen 2011, S. 32 f.

19 Alt: Kafka und der Film, 2009, S. 146.

Zuges,[20] die durch die Bewegung der Leinwand und des unruhigen Blicks zu erstarren beginnen, als auch der Leserbewegung bei Kafkas kurzen Erzählungen, bei denen man immer wieder an den Anfang zurückgeworfen wird und die Erzählung selbst den Blick durch die Bewegung paralysiert, gerade weil sich das Auge in Bewegung befindet. Es wird sich diesbezüglich bei der Analyse des *Stadtwappens* noch genauer zeigen, wie darin das Auge zur ständigen Bewegung angetrieben wird, ohne dass man sich tatsächlich vom Fleck bewegt. Auch die Erzählung *Auf der Galerie* kann als Beispiel dienen. So funktioniert dort die Verbindung des konjunktiven mit dem indikativen Satz dadurch, dass der Blick des Erzählers in beiden Fällen an derselben Stelle erstarrt und dieser die Szenerie als Momentaufnahme schildert, wobei sich das Auge des Lesers gleichzeitig um den optischen Mittelpunkt der beiden Bewegungsmomente zu drehen beginnt.

Es ist allerdings nicht so, dass man die Wahrnehmung der sozialen Beschleunigung in Kafkas Texten stets über das Kino herleiten müsste. Wie sich zeigen wird, erscheint auch eine in Kafkas Texten verhandelte Zeitlichkeit als mögliches Bindeglied zwischen der Dynamisierung von mechanischen Bewegungsabläufen und der literarischen Verarbeitung einer mehrdimensionalen sozialen Beschleunigung.[21] In anderen Fällen wird die soziale Beschleunigung zudem auch ohne Umwege angesprochen. Wenn beispielsweise Samuel in Kafkas unvollendetem Buchprojekt *Richard und Samuel* die Mitreisende Dora Lippert mit den Worten »Ihre Lieblingsausdrücke: tadellos – mit Null Komma fünf Beschleunigung – herausfeuern – prompt – schlapp«[22] beschreibt, dann ist der Komplex der sozialen Beschleunigung gleich dreifach markiert: erstens durch die Rahmenhandlung der »ersten langen Eisenbahnfahrt«, wie der Untertitel der Erzählung vermerkt,[23] zweitens durch die inhaltliche Ausführung des Wortes Beschleunigung und drittens durch die formale rhetorische Markierung des Wortes als eine

20 Auch eine andere Bemerkung Kafkas passt hierzu, wenn auch diese aufgrund der methodisch heiklen Aussagekraft eine Fußnote bleiben soll. So soll Kafka im Gespräch mit Gustav Janouch an einer Stelle über die Formierung der Massen und die Oktoberrevolution gesagt haben: »Die Bewegung nimmt uns die Möglichkeit des Schauens. Unser Bewusstsein wird verengt. Ohne dass wir es merken, verlieren wir die Besinnung, ohne das Leben zu verlieren.« (Janouch, Gustav: Gespräche mit Kafka. Erinnerungen und Aufzeichnungen, Frankfurt a. M. 1951, S. 73.) Es wäre dies, wenn die Bemerkung dann so oder ähnlich gefallen sein sollte, eine Analogie zu der oben zitierten Stelle. Denn auch hier fixiert die Bewegung wie im Kino einen Blick und verunmöglicht so das ruhige, aktivierende Schauen.

21 Verdeutlichen ließe sich dies auch über das bei Kafka anzutreffende Motiv der Entfremdung, die eng mit der homogenen Zeit der kapitalistischen Moderne verknüpft ist. Gemäß Beda Allemanns Studie zur *Zeit und Geschichte im Werk Kafkas* ist der »im weitesten Sinne ›erniedrigte‹, von seinem Ziel abgeschnittene Mensch […] das Hauptthema [von Kafkas] Dichtung, und das schwer in seinem Wesen zu begreifende Phänomen der Zeit spielt in dieser Erniedrigung tatsächlich eine wichtige Rolle« (Allemann, Beda: Zeit und Geschichte im Werk Kafkas, Göttingen 1998, S. 15).

22 Kafka: Die erste lange Eisenbahnfahrt (Richard und Samuel), 1994, S. 424.

23 Womit man wieder bei der filmischen Szenerie der ersten Zugfahrt wäre: Im Text selbst sind zahlreiche weitere Anspielungen auf das Kino und die Beschleunigung zu finden; beispielsweise in Richards

offensichtliche Abweichung von den vier anderen Lieblingsausdrücken Doras.[24] Dennoch wurde die entsprechende Szene, wie auch andere Beschleunigungsmomente, bisher weitgehend ignoriert oder aber nicht systematisch in Verbindung mit der sozialen Beschleunigung gelesen.[25]

4.1 Exkurs: ›Durchdialektisierung‹ der Kafkainterpretation. Der textimmanente Verweischarakter und die illusorische Allegorie

Für Kafka wird im Folgenden eine Lektürepraxis vorgeschlagen, die das Verhältnis zur gesellschaftlichen Struktur ins Zentrum des Textverständnisses rückt. Dies kann, wie sich zeigen wird, trotz der immanenten Widersprüchlichkeit und Offenheit von Kafkas Texten gelingen. Damit sollen nicht die Forschungserkenntnisse der vergangenen Jahrzehnte übergangen werden, die (weniger anhand einer Ästhetik der Oberfläche oder anhand der intermedialen Verbindungen von Kafkas Werk denn vielmehr anhand von dessen textlicher Beschaffenheit) immer wieder infrage stellten, ob sich in den verschiedenen Werken Kafkas überhaupt noch ein eindeutiger Sinn herauslesen lässt, der sich latent widerspricht oder sich gar aufzuheben droht.[26]

Gedanken an den Film *Die weiße Sklavin* oder in der rasenden Ausfahrt mit dem Automobil beim Zwischenhalt in München.

24 Die 1911 entstandene Erzählung ist auch bezüglich des darin abgebildeten kulturellen Normalisierungsprozesses interessant. Der individuelle Widerstand gegen die technischen Innovationen sinkt, sofern die kulturelle Akzeptanz für die Neuerungen steigt. So verlangsamt sich die »erste lange Eisenbahnfahrt« derart, dass von einer durch Furcht ausgelösten Erstarrung beim Anblick der Lokomotive nicht mehr viel übrigbleibt. Bezeichnend dafür ist, dass ein großer Teil der Erzählung vom Schlaf handelt. So schläft Richard, der ansonsten Mühe mit dem Schlaf bekundet, im Zug stets ausgezeichnet. Diesen Wandel erklärt er sich mit der »Gleichmäßigkeit der Fahrtgeräusche« (Kafka: Die erste lange Eisenbahnfahrt (Richard und Samuel), 1994, S. 436), also – im Gegensatz zum ungleichmäßigen menschlichen Sein – dem rhythmischen Inbegriff der maschinellen Bewegung. Zwar kommen weitere Tempomomente vor, wie beispielsweise die schon angesprochene Autofahrt, jedoch bleibt auch hier die lang andauernde Ruhe, ganz im Gegensatz zur furchtauslösenden Geschwindigkeit der ersten Kinovorführungen, das prägende Moment der Erzählung.

25 Eine Ausnahme hiervon bildet der Begriff des ›stehenden Sturmlaufs‹, der nicht zuletzt wegen seiner rhetorischen Finesse durchaus häufig zitiert wird, dabei jedoch nicht nur im Zusammenhang mit der sozialen Beschleunigung gelesen wird (vgl. zur Analyse des stehenden Sturmlaufs zum Beispiel Allemann: Zeit und Geschichte im Werk Kafkas, 1998, S. 15–36).

26 Als Gegenpositionen zum Argument der Uneindeutigkeit können die weiter existierenden sozial-historischen Ansätze erwähnt werden. Dabei gipfelt die gegenseitige Anschuldigung mitunter in fragwürdigen Vorwürfen, wie demjenigen des »Perversionsverdachts« oder des »Vergewaltigungsversuch Kafkas« durch eine dekonstruktivistische Lektürepraxis (Weinberg, Manfred: Die versäumte Suche nach einer verlorenen Zeit. Anmerkungen zur ersten Liblice-Konferenz, in: Höhne, Steffen; Udolph, Ludger (Hg.): Franz Kafka: Wirkung und Wirkungsverhinderung, Köln 2014, S. 221).

Das Grundproblem bleibt bestehen: Auf der einen Seite steht bei Kafka eine buchstäbliche Bedeutung, die, insofern sie sich stets in Widersprüchen verstrickt, Kausalzusammenhänge verschweigt und an der Oberfläche verharrt, keinen Schlüssel für eine tiefere Bedeutungsebene liefern kann. Auf dieser Ebene kann der Leser »das Gelesene nicht in sein normales Bewusstsein übertragen, nicht mit Sicherheit deuten«.[27] Zugleich tragen Kafkas Texte eine latente und »kompromisslose Aufforderung«[28] in sich, jene deuten zu wollen.[29] In der Einheit dieses Widerspruchs liegt der von Adorno ausgemachte allegorische Charakter der Erzählungen Kafkas, die weniger dem Symbol als vielmehr »der Allegorie nacheifern« beziehungsweise mit den von Adorno paraphrasierten Worten Walter Benjamins einer »Parabolik« gleichen, »zu der der Schlüssel entwendet ward«.[30] Die Lösung zur Analyse Kafkas kann jedoch weder in einer Verklärung oder im Überstülpen einer theoretischen Zwangsjacke noch in einer perspektivlosen Akzeptanz des nicht auflösbaren Widerspruches liegen. Vielmehr muss es, so die Worte Adornos an anderer Stelle, um eine »Durchdialektisierung«[31] von Kafka gehen. Dafür gibt es keinen vorgefertigten Plan, und jede Erzählung entfaltet gesellschaftliche Verhältnisse und Widersprüche anders. Doch es gibt durchaus allgemeingültige Hinweise, die eine solche Durchdialektisierung erleichtern. Ein wichtiges Vorzeichen hierfür ist Tzvetan Todorovs Verständnis von Kafkas Allegorien.

Todorov nähert sich dem Problem der Allegorie in seiner *Einführung in die phantastische Literatur* an, indem er ausgehend von einer Skala verschiedene Typen der Allegorie unterscheidet. Während die *offensichtliche Allegorie* ihren allegorischen Charakter offen preislegt, entfernt sich bei der *indirekten* und *unschlüssigen* Allegorie die allegorische Bedeutung mehr und mehr vom wörtlichen Text selbst. Einen Sonderfall stellt die *illusorische Allegorie* dar. Bei dieser, beispielsweise in den Texten Kafkas, legen mehrere Eigenheiten des Textes dem Leser eine Perspektive der Allegorie nahe, ohne jedoch eindeutige Hinweise auf die zweite, das heißt die bedeutende Ebene zu liefern, wodurch eine Situation entsteht, in der die Entschlüsselung nicht mehr möglich ist.[32]

27 Emrich, Wilhelm: Franz Kafka, Königstein (Taunus) 1981⁹, S. 74.

28 Kleinwort, Malte: Kafkas Verfahren. Literatur, Individuum und Gesellschaft im Umkreis von Kafkas Briefen an Milena, Würzburg 2004, S. 24.

29 Radikalisiert wurde die beide Punkte umfassende Position von Albert Camus in dessen Ausruf: »Es ist das Schicksal und vielleicht auch die Größe dieses Werks, dass es alle Möglichkeiten darbietet und keine bestätigt« (»*C'est le destin, et peut-être la grandeur,* de cette oeuvre due de tout offrir et de ne rien confirmer; Camus, Albert: Essais, Paris 1965, S. 211).

30 Adorno: Aufzeichnungen zu Kafka, 1976, S. 255.

31 Zitiert nach Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften, Bd. V.2, Frankfurt a. M. 1991, S. 1004.

32 Todorov, Tzvetan: Einführung in die fantastische Literatur, Berlin 2013, S. 82–90. Dies entspräche auch Gerhard Kurz' Diktum über den allegorischen Charakter von Kafkas Erzählungen. Es handle sich bei diesen um »eine Allegorie, die nicht die semantische Geste ›dies bedeutet nur‹ erfüllt, sondern eine Tiefenperspektive an Bedeutung evoziert – dies wäre eine angemessene Bestimmung der se-

Dies wirkt sich wiederum auf das Verhältnis des Textes zum Leser aus. Der Unsicherheit, die die illusorische Allegorie beim Leser hinterlässt, ist es geschuldet, dass dieser beim Lesen verwundert feststellen muss, dass sich in Kafkas Erzählungen selbst niemand zu wundern scheint. Oder, mit Albert Camus gesprochen: »Man kann sich nicht genug über diesen Mangel an Verwunderung wundern.«[33] Dies geschieht aufgrund dessen, dass das Phantastische, wie auch Todorov beschreibt, durch die wörtliche Ebene nicht angetastet wird, sodass die Figuren in Kafkas Welten selbst keine Verwunderung zeigen müssen. Gleichzeitig jedoch steht der Leser, der eben durch den illusorisch allegorischen Charakter der Erzählung ständig darum bemüht ist, nach Lösungen zu suchen, vor der eigenen Verwirrung, da sich die Authentizität des Phantastischen im Verhältnis Text–Leser nicht aufrechterhalten kann. Diese Differenz weitet sich einerseits durch die Anhäufung von Rätseln ständig aus, andererseits ermöglicht darin die narrative Anordnung der allegorischen Formulierung das Sichtbarwerden der Strukturen und damit den Zugang zum Text selbst.

Todorovs Theorie der Allegorie beinhaltet eine Skala, die auf dem textimmanenten Verweischarakter und dem Verschwinden der ursprünglichen Bedeutung beruht. Allzu schnell greift dabei die Theorieschablone, dass weil sich Kafkas Erzählungen im Idealfall allein um illusorische Allegorien gruppieren oder weil eben die wörtliche Bedeutung keinen Sinn zulässt, in den Texten kein Verweis auf das Allegorisierte anzutreffen sei. Doch ganz so einfach verhält es sich bei genauer Lektüre nicht.[34] Immer wieder finden sich Hinweise, im Sinne von »empirischen Substraten«,[35] innerhalb von Kafkas Texten. Man nehme beispielsweise den Beginn der Erzählung *Erstes Leid*:

mantischen Geste seiner Geschichten« (Kurz, Gerhard: Traum-Schrecken. Kafkas literarische Existenzanalyse, Stuttgart 1980, S. 393).

33 Übersetzung zitiert nach Todorov: Einführung in die fantastische Literatur, 2013, S. 209. Im Original: »Il ne s'étonnera jamais assez de ce manque d'étonnement« (Camus: Essais, 1965, S. 171). Auch Adorno beschreibt eine mögliche Verwunderung über die fehlende Verwunderung: »Nicht das ungeheuerliche schockiert, sondern dessen Selbstverständlichkeit.« (Adorno: Aufzeichnungen zu Kafka, 1976, S. 258.)

34 Ähnlicher Meinung ist auch Claude David in seinem Aufsatz *Kafka und die Geschichte*, wenn er davon ausgeht, dass die »geschichtliche Dimension« aus dem Werk Kafkas nicht wegzudenken sei: »Das Leiden der dargestellten Personen, ihr Leiden an der Welt, die Hindernisse, die ihnen im Leben begegnen, sind von der historischen Situation nicht zu trennen.« (David, Claude: Kafka und die Geschichte, in: David, Claude (Hg.): Franz Kafka: Themen und Probleme, Göttingen 1980, S. 67.) Allerdings gehe ich im Gegensatz zu David davon aus, dass die historische Struktur, die bei Kafka verhandelt wird, komplexer und materialistisch zu denken ist und nicht einfach eine ungenaue Vorstellung einer nicht näher definierten Zeitwende betrifft.

35 Hiebel, Hans Helmut: Parabelform und Rechtsthematik in Franz Kafkas Romanfragment »Der Verschollene«, in: Elm, Theo (Hg.): Die Parabel. Parabolische Formen in der deutschen Dichtung des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1986, S. 221.

»Ein Trapezkünstler – bekanntlich ist diese hoch in den Kuppeln der großen Varietébühnen ausgeübte Kunst eine der schwierigsten unter allen, Menschen erreichbaren – hatte, zuerst nur aus dem Streben nach Vervollkommnung, später auch aus tyrannisch gewordener Gewohnheit sein Leben derart eingerichtet, daß er, so lange er im gleichen Unternehmen arbeitete, Tag und Nacht auf dem Trapeze blieb.«[36]

Der Beginn des Satzes macht klar, dass sich die Erzählung im Folgenden um die Geschichte eines Trapezkünstlers in einem Zirkus drehen wird. Gleichzeitig stellt die Parenthese die Verbindung zur Ebene der Menschen im Allgemeinen her und generiert dadurch die Frage nach der abstrahierten Aussagekraft des Textes. Ebenso ist ersichtlich, dass es nicht einfach um einen normalen, aus der Lebenserfahrung des Lesers bekannten Zirkus geht, sondern dass dieser etwas Phantastisches enthält, so beispielsweise das andauernde Leben auf dem Trapez. Insofern konkretisiert der erste Satz das gezeichnete Bild einer »abnormalen Erfahrung«, die innerhalb der erzählten Welt »die Norm umschreibt«,[37] was jene Textbewegung der Kafka'schen Literatur umfasst, in der die Differenz zum Abnormalen und einer möglichen Verwunderung des Lesers darüber einzig im Verhältnis der Erzählung zum Leser hergestellt wird, nicht aber durch das Verhalten der einzelnen Protagonisten im Text selbst. Der zitierte Beginn beinhaltet jedoch ein entscheidendes Bruchmoment, das von dieser Welt abweicht.[38] Statt das Phantastische stetig weiter auszuschmücken, weicht der Text in der Beschreibung, dass der Künstler in einem »Unternehmen arbeitete«, an dieser Stelle entschieden von der Zirkuswelt ab. Daraus ergeben sich unterschiedliche Ansätze, um dies in der Erzählung einordnen zu können. Vielleicht organisiert sich der geschilderte Zirkus tatsächlich im Sinne eines Unternehmens. In diesem Falle hätte man es dank den zwei Worten für einen kurzen Moment mit der Aufhebung des Verblendungscharakters des Phantastischen zu tun, wobei sich der Text gleich nach dem Komma wieder im äußeren Schleier der Ornamente des Trapezes verhüllt. Oder aber der Zirkus selbst erscheint als Allegorie, im Sinne davon, dass er für etwas ganz Anderes steht, und dieses Andere wird mit dem Unternehmen angedeutet.[39] Die beiden Lesarten zeigen zwar auf, dass im Sinne der

36 Kafka, Franz: Erstes Leid, in: Kafka, Franz: Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa, Frankfurt a. M. 2011, S. 352.

37 Adorno: Aufzeichnungen zu Kafka, 1976, S. 263.

38 Fast durchgängig wurde dies in der Kafka-Forschung bisher ignoriert. Eine Ironie der Geschichte wäre es, wenn dies nicht etwa aufgrund unterschiedlicher theoretischer Lektürepraktiken geschähe, sondern schlicht aufgrund dessen, dass eine an Kafka gewöhnte Lesepraxis, welche linear-kontinuierlich der Narration folgt, übersieht, dass hier etwas ganz und gar Ungewöhnliches geschieht.

39 Man könnte einwenden, dass es sich dabei um gar keinen Bruchmoment handelt, wenn das Wort Unternehmen zeitgenössisch gar nicht in Verbindung mit einem Wirtschaftsbetrieb verstanden werden würde. Jedoch »arbeitet« der betreffende Trapezkünstler »im« Unternehmen, was sich vom möglichen Synonym der Unternehmung klar unterscheidet.

unterschiedlichen Möglichkeiten von der wörtlichen Ebene tatsächlich nicht einfach auf einen ›einzigen‹ tieferliegenden Sinn geschlossen werden kann. Jedoch belegen sie, dass die vorhandene Differenz zur Ebene der in sich geschlossenen phantastischen Zirkuswelt eine Bedeutung generiert, die weit mehr beinhaltet als eine »Allegorie eines transzendentalen Nichts«.[40] Es muss auch gar kein gesicherter Sinn entstehen, bieten doch allein schon das *Unternehmen* und das *Arbeiten* genügend inhaltliche Referenzpunkte, um die eine Ordnung stiftende Struktur der Erzählung herauslesen zu können. So bedingt Arbeit in Verbindung zu einem Unternehmen bestimmte gesellschaftliche Verhältnisse, wie etwa die Kapitalakkumulation oder die freie Verfügbarkeit der Arbeitskraft. Weil nur unter gewissen strukturellen Bedingungen in einem Unternehmen gearbeitet werden kann, ergibt sich daraus auch ein in der reinen Textebene abwesender zeitlich-historischer Kontext der Erzählung. Weitere aus dem Text heraus unlösbare Fragen, beispielsweise, ob sich der Zirkus dem Unternehmen annähert, das Unternehmen in der entfremdeten Welt des Spektakels zum Zirkus verkommt oder auch, wann der Artist mit welchem Vertrag eingestellt wurde, spielen für eine solche Analyse ebenso wenig eine Rolle wie die Frage nach der bewussten Verwendung des Arbeitsbegriffs durch den Autoren oder der etwaigen unbewussten Verarbeitung der Erfahrungen eines Schriftstellers mit einem durch seine Arbeit im Versicherungsunternehmen bekannten gesellschaftlichen Arbeitsverhältnis.[41] Das schließt nicht aus, dass weitere gesellschaftliche Elemente in der Erzählung angesprochen werden, beispielsweise die Themenkomplexe des künstlerischen Schaffens und der künstlerischen Lebenswelt, die in der Welt der modernen Arbeit zum Unwohlsein des Künstlers führen.

Fredric Jameson bemerkt zu Beginn seines Essays über Kafka, dass dessen Erzählungen vielfach nicht nur die Frage aufwerfen, was sie bedeuten, sondern ebenso die viel grundlegendere Frage, um was es darin überhaupt geht.[42] Versucht man diese Frage zu verallgemeinern und verbindet sie mit Todorovs Analyse der Allegorie, dann ließe sich als eine Verfeinerung der Skala vielleicht sagen, dass sich die Texte im Sinne einer illusorischen Allegorie tatsächlich dagegen wehren, eine widerspruchsfreie Bedeutung zu tragen, also die Frage, »was sie bedeuten«, nicht einfach beantwortet werden können. Jedoch verweisen sie sehr wohl auf anwesende Themenkomplexe, die die Erzählung als abwesende gesellschaftliche Struktur ordnen; die Texte klären also durchaus

40 Lukács, Georg: Franz Kafka oder Thomas Mann?, in: Lukács, Georg: Essays über Realismus, Neuwied am Rhein 1971, S. 506.

41 Zu Kafkas persönlicher Erfahrung und Auseinandersetzung mit der modernen Arbeitswelt vgl. Jahnke, Uwe: Die Erfahrung von Entfremdung, Stuttgart 1988, S. 156–211; Derlien, Hans-Ulrich: Bürokratie in der Moderne, in: Anz, Thomas; Stark, Michael (Hg.): Die Modernität des Expressionismus, Stuttgart, Weimar 1994, S. 44–61.

42 »Kafka's stories fatally lend themselves to interpretation, which ist not only the question what they mean, but also and even more fundamentally what they are about.« (Jameson, Fredric: The Modernist Papers, London 2007, S. 96.)

die Frage, »um was es überhaupt geht« (und meinen damit zugleich die Widersprüche realer Gesellschaften). Dies geschieht in manchen Fällen, wie etwa im *Verschollenen* mit seiner Beschreibung der unterschiedlichen modernen Produktionsorte, durch sehr explizite Verweise. In anderen Fällen wird dies durch Brüche anhand kleinster Wortbestandteile vermittelt, etwa beim *Stadtwappen*, wo zeitgenössisch »*Arbeiter*unterkünfte« und nicht etwa ahistorisch »*Arbeits*unterkünfte« gebaut werden, oder *Auf der Galerie*, wo Hände eigentlich »Dampfhämmer« sind.[43]

4.2 Spektakel im Zirkus: Auf der Galerie

Alles in *Auf der Galerie* dreht sich um Fragen der wiederholten Bewegungsabläufe, die zugleich als Stillstand wahrgenommen werden können. Kafka schrieb die kurze, aus nur zwei Sätzen mit jeweils mehreren Nebensätzen vor einem Gedankenstrich bestehende Erzählung im Zeitraum zwischen November 1916 und Februar 1917. Erstmals veröffentlicht wurde sie im Erzählband *Ein Landarzt*.[44] Als intertextuellen Einfluss wurde von der Forschung bisher auf Robert Walsers kurze Prosastücke *Ovation* und *Lustspielabend* und die beiden Zirkusbilder von Georges Seurat und Henri de Toulouse-Lautrec sowie auf eine noch zu thematisierende, in Kafkas Tagebuch niedergeschriebene Traumerfahrung verwiesen.[45] Nach einer ersten Annäherung an den formalen Aufbau des Textes werden diese Bezüge dabei helfen, die der Struktur der Zirkuswelt zugrundeliegende Zeitlichkeit zu erfassen. Doch auch abseits dieser konkret nachweisbaren Einflüsse existiert eine lange Tradition literarischer Zirkusbilder.[46] Die moderne Variante

43 Man könnte auch von einer Art Stoppregel bezüglich der überhaupt möglichen Sinne oder von einer Rahmensetzung sprechen, die der Text vornimmt. Das reicht jedoch schon aus, um darlegen zu können, wie gewisse gesellschaftliche Strukturen ordnungswirkend erscheinen.

44 Gray, Richard T.: A Franz Kafka Encyclopedia, Westport 2005, S. 21.

45 Alt, Peter-André: Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie, München 2008, S. 498. Dass Kafka die entsprechenden Erzählungen Walsers kannte, beschreibt Binder, Hartmut: Motiv und Gestaltung bei Franz Kafka, Bonn 1966, S. 149. Zu den gemeinsamen Motiven vgl. Zimmermann, Hans Dieter: Der babylonische Dolmetscher. Zu Franz Kafka und Robert Walser, Frankfurt a. M. 1985, S. 20–26. Karin Keller macht zudem auf Robert Müllers Rezension *Phantasie* aufmerksam, die wohl ebenso einen Einfluss auf das Entstehen von Kafkas Erzählung hatte (vgl. Keller, Karin: Kunst und Melancholie. Zu Franz Kafkas Prosastück »Auf der Galerie«, in: Schumacher, Hans (Hg.): Spiegel im dunklen Wort. Analysen zur Prosa des frühen 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1986, S. 120). Einen Text, den Kafka wohl nicht kannte, der jedoch sehr passend und mit etlichen Parallelen zu der vorliegenden Erzählung ausgestattet ist, ist Frank Wedekinds *Zirkusgedanken* (vgl. Wolf, Norbert Christian: Anklänge und Ansichten, ›high‹ gegen ›low‹. Intertextuelle und intermediale Bezüge in Kafkas Kurzprosastück »Auf der Galerie«, in: Barner, Wilfried; Lubkoll, Christine; Osterkamp, Ernst u. a. (Hg.): Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, Bd. 58, Berlin, München, Boston 2015, S. 251).

46 Zum Motiv des Zirkus vgl. Wegmann, Thomas: Artistik. Zu einem Topos literarischer Ästhetik im

des Wunsches, den Zirkus zu literarisieren, ist nicht zuletzt auf das dem Kino nicht unähnliche multimediale Spiel mit Geräuschen, Kulissen, Illusionen und Perspektiven zurückzuführen, das in seinem Setting im Gegensatz zum etablierten Theater nicht mit einer bürgerlichen Schicht von Personen in Verbindung gebracht wird. Dadurch scheint der Zirkus, wie dies Paul Bouissac einst beschrieb, gleichzeitig innerhalb und außerhalb der Kultur zu stehen, was ihn als Rahmen einer Stellungnahme eines kulturellen Stücks innerhalb der Kultur zu dieser selbst prädestiniert.[47] Diese mit dem multimedialen Spiel verknüpfte kritische Frage nach Möglichkeiten der Wahrnehmung in beschleunigten Zeiten wird in einem zweiten Schritt zu thematisieren sein. So knüpft *Auf der Galerie* mit seinem implizierten Übergang in eine simulierte Realität des Spektakels an die Problematisierung der Realität und Realitätswahrnehmung an, die in den Reportagen zum Sechstagerennen ebenfalls aufgeworfen wurde.

Als Einstieg sei der Text von *Auf der Galerie* im kompletten Wortlaut wiedergegeben:

> »Wenn irgendeine hinfällige, lungensüchtige Kunstreiterin in der Manege auf schwankendem Pferd vor einem unermüdlichen Publikum vom peitschenschwingenden erbarmungslosen Chef monatelang ohne Unterbrechung im Kreise rundum getrieben würde, auf dem Pferde schwirrend, Küsse werfend, in der Taille sich wiegend, und wenn dieses Spiel unter dem nichtaussetzenden Brausen des Orchesters und der Ventilatoren in die immerfort weiter sich öffnende graue Zukunft sich fortsetzte, begleitet vom vergehenden und neu anschwellenden Beifallsklatschen der Hände, die eigentlich Dampfhämmer sind – vielleicht eilte dann ein junger Galeriebesucher die lange Treppe durch alle Ränge hinab, stürzte in die Manege, rief das – Halt! durch die Fanfaren des immer sich anpassenden Orchesters.
>
> Da es aber nicht so ist; eine schöne Dame, weiß und rot, hereinfliegt, zwischen den Vorhängen, welche die stolzen Livrierten vor ihr öffnen; der Direktor, hingebungsvoll ihre Augen suchend, in Tierhaltung ihr entgegenatmet; vorsorglich sie auf den

Kontext zirzensischer Künste, in: Zeitschrift für Germanistik 20 (3), 2010, S. 563–582; Ritter, Naomi: On the Circus-Motif in Modern German Literature, in: German Life and Letters 27 (4), 1974, S. 273–284; zum Motiv des Zirkus und der Artisten vgl. Bauer-Wabnegg, Walter: Zirkus und Artisten in Franz Kafkas Werk. Ein Beitrag über Körper und Literatur im Zeitalter der Technik, Erlangen 1986 (68); zur Auflistung aller Kafka-Texte, die vom Zirkus handeln, vgl. Bauer-Wabnegg, Walter: Monster und Maschinen. Artisten und Technik in Franz Kafkas Werk, in: Kittler, Wolf; Neumann, Gerhard (Hg.): Franz Kafka. Schriftverkehr, Freiburg im Breisgau 1990, S. 331–334.

47 Zu Paul Bouissac: »These indices suggest that the circus has a definite function in our culture, but its relation to it is not clear; it seems to be at the same time both ›within‹ and ›outside‹ culture« (Bouissac, Paul: Circus and Culture. A Semiotic Approach, Bloomington 1976, S. 7). Dass der Zirkus in manchen Fällen veraltet und dadurch auch als Gegensatz zum Kino gelesen werden kann, wird in den beiden Erzählungen *Auf der Galerie* und *Erstes Leid* als zeitliche Dimension ebenfalls mitverhandelt.

Apfelschimmel hebt, als wäre sie seine über alles geliebte Enkelin, die sich auf gefährliche Fahrt begibt; sich nicht entschließen kann, das Peitschenzeichen zu geben; schließlich in Selbstüberwindung es knallend gibt; neben dem Pferde mit offenem Munde einherläuft; die Sprünge der Reiterin scharfen Blickes verfolgt; ihre Kunstfertigkeit kaum begreifen kann; mit englischen Ausrufen zu warnen versucht; die reifenhaltenden Reitknechte wütend zu peinlichster Achtsamkeit ermahnt; vor dem großen Salto mortale das Orchester mit aufgehobenen Händen beschwört, es möge schweigen; schließlich die Kleine vom zitternden Pferde hebt, auf beide Backen küßt und keine Huldigung des Publikums für genügend erachtet; während sie selbst, von ihm gestützt, hoch auf den Fußspitzen, vom Staub umweht, mit ausgebreiteten Armen, zurückgelehntem Köpfchen ihr Glück mit dem ganzen Zirkus teilen will – da dies so ist, legt der Galeriebesucher das Gesicht auf die Brüstung und, im Schlußmarsch wie in einem schweren Traum versinkend, weint er, ohne es zu wissen.«[48]

Die Struktur der Erzählung bildet sich aus zwei Sätzen, die im Modus des Konjunktivs II beziehungsweise im Indikativ verfasst sind und deren an das Ende gestelltem Hauptsatz jeweils ein Gefüge von Nebensätzen vorangeht.[49] Ohne wirklich voranzuschreiten, werden dabei über die Länge des jeweiligen Satzes hinweg kontinuierlich adverbiale Bestimmungen akkumuliert.[50] Dadurch kann die Erzählzeit im ersten Teil rasch anhand der Beschreibungen des Geschehens abgespult werden, jedoch dreht sich die Reiterin in der erzählten Zeit ununterbrochen weiter. Und auch im zweiten Teil vermag der Erzähler das Ereignis nicht zu bändigen, sodass das Kunststück zwar nunmehr durch den Abstieg vom Pferd unterbrochen wird, jedoch scheint es sich auch hier zeitlich nicht fixiert ständig zu wiederholen. Auch die Erzählung als Kombination der beiden Sätze droht in einer stehenden Bewegung zu verharren, zwingt sie doch den Leser aufgrund der vom Text generierten Fragen über das Verhältnis der beiden Sätze ständig dazu, am Ende wieder von vorne anzufangen. Diese Frage nach der Gemeinsamkeit der beiden Sätze lässt sich im Folgenden zur Frage nach der Struktur der Zirkuswelt abstrahieren, was gleichzeitig eng mit dem Problem der Realitätswahrnehmung

48 Kafka, Franz: Auf der Galerie, in: Kafka, Franz: Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa, Frankfurt a. M. 2011, S. 229–230.

49 Zur Formanalyse vgl. Lang, Edwald; Pheby, Barbara: Intonation und Interpretation von Satzverknüpfungen in literarischen Hörbuchtexten, in: Breindl, Eva; Ferraresi, Gisella; Volodina, Anna (Hg.): Satzverknüpfungen. Zur Interaktion von Form, Bedeutung und Diskursfunktion, Berlin 2011, S. 263–296.

50 Beispielsweise verdoppeln sich über die Länge des Textes hinweg beständig gewisse Wortfelder, was im ersten Satz durch das »hinfällig«, das »lungsüchtig« und das »schwankend« anhand von Elementen aus dem Feld der Krankheitssymptome ersichtlich ist, jedoch kommt die Erzählung auch hier nicht über die Beschreibung der Oberfläche der Szenerie hinaus.

und der daraus folgenden Frage nach der Handlungsanweisung an den Zuschauer im Publikum verknüpft ist.

Was auf der wörtlichen Ebene vordergründig ungeklärt bleibt, ist die Antwort auf die entstehende Unsicherheit, ob die erzählte Welt überhaupt einen einheitlichen Rahmen besitzt, worin zwei verschiedene Wahrnehmungsformen derselben Welt zu unterschiedlichen Handlungen führen, oder aber ob das strukturierende Merkmal der Erzählung einzig darin zu suchen ist, dass hier zwei komplett verschieden strukturierte Welten als Antithesen zueinander geschildert werden. Das Problem stellt sich nicht zuletzt sprachlich, da sich der Übergang zwischen den beiden Sätzen anhand des Adverbs ›Da‹ nicht eindeutig in einem temporalen oder in einem kausalen Sinne definieren lässt, was ganz ähnlich auch zu Beginn der Erzählung mit dem Adjektiv ›hinfällig‹ geschieht, das sich als Krankheitsattribut im Sinne einer altersbedingten Schwäche lesen lässt, womit es in einer differenzialen Querverbindung zu der schönen Dame stehen würde, oder aber im Sinne einer temporalen Ungültigkeit verstanden werden kann, bei der der erste Satz eben schon längst durch eine neue Realität oder aber Wahrnehmung abgelöst wurde. Es ist dies eine Problemstellung, die (unfreiwillig) in der Kafka-Forschung schon einige Male formuliert wurde. So fasst beispielsweise Peter-André Alt die zu problematisierende Grundlage der Erzählung mit den Worten zusammen: »Die Zirkusskizze liefert vielmehr eine Studie über die Problematik der Wahrnehmung, die unterschiedliche Entwürfe der Wirklichkeit präsentiert, die den Betrachter zu divergierenden Reaktionen zwingen.«[51] Dies steht jedoch im Widerspruch zu Alts einige Zeilen später stehendem erkenntnistheoretischen Abschlusssatz, dass eine objektive Realität nur als »reine Fiktion« existieren könne. Entweder handeln die beiden Textbausteine von jeweils ein und derselben Realität, die unterschiedlich perspektiviert und wahrgenommen wird, um daraus folgend aus den unterschiedlichen Entwürfen zwei Handlungsmöglichkeiten präsentieren zu können, oder aber es handelt sich um zwei durch die Perspektivierung konstituierte Wirklichkeiten, die ebenso zwei Reaktionen nach sich ziehen, wobei dann die Kausalität zwischen Reaktion und Wirklichkeit nicht mehr gegeben ist. Denn die sinnhafte, durch die Wirklichkeit erzwungene Handlungsanweisung, so setzt letztendlich auch Alt voraus, entsteht im ersten Satz einzig daraus, dass impliziert wird, dass die Entfremdung als moralische Verfehlung aufgefasst wird, die beim Zuschauer den Willen zum Einschreiten auslöst. Dieser handelt, so beschreibt dies Bianca Theisen beispielhaft für diese Lektüreerfahrung, einzig aus der Hoffnung heraus, »das schäbige Spektakel der Ausbeutung zu einem Stillstand zu bringen«.[52] Wobei ergänzt werden muss, dass der Konjunktiv des ersten Satzes durch

51 Alt: Franz Kafka: Der ewige Sohn, 2008, S. 498.

52 »[…] to bring this shabby spectacle of exploitation to a halt« (Theisen, Bianca: Kafka's Circus Turns: »Auf der Galerie« and »Erstes Leid«, in: Rolleston, James (Hg.): A Companion to the Works of Franz Kafka, Rochester 2006, S. 173).

das »vielleicht« nach dem Gedankenstrich komplettiert wird, also eigentlich gar nicht von einem Handlungszwang ausgegangen werden kann.[53] Die Sinnhaftigkeit der (möglichen) Tat kann jedoch einzig aus der Bezugnahme und der Differenz der phantastischen zur wirklichen Welt hergeleitet werden, und zwar auch dann, wenn ein solcher Bezug über den Referenten des darauffolgenden, im Indikativ verfassten Satzteils vollzogen wird. Denn auf der Textebene der phantastischen Welt allein ist ein solcher Kausalzusammenhang zwischen vollzogener Handlung und Entfremdung weder angedeutet noch ausgesprochen.

Obwohl das Verhältnis der erzählten Welt im ersten und im zweiten Satz auf der wörtlichen Ebene nicht geklärt werden kann, ergeben sich doch enge intratextuelle Verknüpfungen zwischen den beiden Sätzen – beispielsweise durch die schon erwähnte »Kippstruktur«[54] im Sinne des Satzes »Da es aber nicht so ist«, der zwar sowohl temporal als auch kausal gelesen werden kann, jedoch in beiden möglichen Fällen Bezug auf das Vorherige, also den ersten Satz, nimmt. Hinzu kommen die zentralen Figurenkonstellationen um die lungensüchtige Kunstreiterin beziehungsweise die schöne Dame, den Chef beziehungsweise den Direktor, das schwankende Pferd beziehungsweise den Apfelschimmel und den in beiden Fällen unter demselben Wort auftauchenden Galeriebesucher. Folglich kreist die Situation sowohl im ersten als auch im zweiten Satz paradigmatisch um dieselben Wortfelder, wobei jeweils kulturell verschieden konnotierte Ausdrücke verwendet werden. Auch die im Akt des Lesens ersichtliche Differenzbewegung zwischen Indikativ und Konjunktiv, die beiden ähnlich aufgebauten Sätze, deren Hauptsatzstruktur am jeweiligen Ende mit 28 beziehungsweise 27 Wörtern fast gleich lang ist, die Gegenüberstellung der Farben von Grau zu Weiß und Rot oder die Differenz zwischen der unbestimmten austauschbaren Kunstreiterin und der bestimmten schönen Dame verknoten die beiden Sätze zu einer nicht trennbaren Einheit. Dies erlaubt bis hierher zumindest die Aussage, dass die beiden Sätze und somit die jeweils beschriebene Zirkuswelt in einer spannungsgeladenen Verbindung zueinander stehen. Dem kommt die optische Grundstruktur des Textes hinzu, die vordergründig den täuschenden Eindruck erweckt, dass es sich bei der Anordnung der beiden Satzteile um eine »vollkommene Symmetrie« handelt – was, wenn dem denn so wäre, durchaus implizieren könnte, dass sich die Erzählung schlicht als Antithese zweier Welten ver-

53 Was freilich wiederum neue Bedeutung generiert. Insofern selbst innerhalb des ersten Teils der Erzählung Unsicherheit darüber herrscht, ob tatsächlich jemand zum Einschreiten gewillt ist, ergänzt der Text die Frage nach der gemeinsamen Struktur um die Frage, was denn eigentlich geschehen müsste und wie die Szenerie anzuordnen wäre, damit mit Sicherheit jemand intervenieren würde. Liest man diese Einschränkung der möglichen Handlung stark, dann zeigt sich darin ein »Zeichen für eine individualistische Perspektivelosigkeit [sic]« (Beicken, Peter: Franz Kafka. Eine kritische Einführung in die Forschung, Frankfurt a. M. 1974, S. 305.), denn der Einzelne besitzt zu wenig Macht, um die Situation nachhaltig zu verändern.

54 Neumann: Umkehrung und Ablenkung. Franz Kafkas ›Gleitendes Paradox‹, 2013, S. 361.

stehen ließe.[55] Wenn man aber die jeweilige Zeichenzahl inklusive der Leerzeichen zusammenzählt, dann steht das Verhältnis bei 772 zu 1.293 Anschlägen, womit der zweite Teil fast doppelt so lang wie der erste ist. Dies produziert in seiner Differenz wiederum Bedeutung, vor allem dann, wenn man einen Schritt weiter geht und vermutet, dass der zweite Satz, der deutlich mehr Umschreibung benötigt, jedoch optisch einen ähnlichen Eindruck zu machen scheint, mit einem stärkeren Verblendungszusammenhang ausgeschmückt wurde, dabei jedoch seine Ausschmückung zu verheimlichen und sich auf der Ebene der visuell sichtbaren ersten Realität zu naturalisieren versucht.

Doch dieser formale Zugang zu Kafkas Text, der primär bei der Gemeinsamkeit und der Differenz der beiden Sätze anzusetzen versucht, ist nicht der einzig mögliche Weg der Lektüre. Andere Analysen deuten die Erzählung vielmehr so, dass sie darin Kafkas eigenen Leidensprozess als Schriftsteller abgebildet sehen wollen.[56] Dies ist, insofern Kafka seine Lebenserfahrungen in seine Texte einfließen ließ, wie so oft in solchen Fällen nur schwer gänzlich von der Hand zu weisen. Problematisch wird es hingegen dort, wo beispielsweise unterstellt wird, dass Kafka im Zirkusdirekter »die Rolle des erzählenden Künstlers verkörpert«[57] sehe und als Beleg hierfür einer seiner Tagebucheinträge mit dem Bezug zum Zirkus nachgereicht wird. Dabei wird gerne unterschlagen, dass der entsprechende Eintrag vom 18. Januar 1915, der tatsächlich vom Zirkus handelt, nicht einfach, wie ihn beispielsweise Isolde Schiffermüller zitiert, mit dem Wort »nun stehen« beginnt, sondern eine zentrale Vorgeschichte besitzt:

> »In der Fabrik bis 1/2 7 in gleicher Weise nutzlos gearbeitet, gelesen, diktiert, angehört, geschrieben. Gleiche sinnlose Befriedigung danach. Kopfschmerzen, schlecht geschlafen. Unfähig zu längerer koncentrierter Arbeit. Auch zu wenig im Freien gewesen. Trotzdem eine neue Geschichte angefangen, die alten fürchtete ich mich zu verderben. Nun stehen vor mir 4 oder 5 Geschichten aufgerichtet wie die Pferde vor dem Cirkusdirektor Schumann bei Beginn der Produktion.«[58]

Kafka berichtet an dieser Stelle von einem eklatant entfremdeten Arbeitsalltag, der eben nicht nur die geleistete Arbeitszeit in Beschlag nimmt, sondern auch die individuelle Konzentration in der Freizeit mindert beziehungsweise gar den regelmäßigen Gang an die frische Luft verhindert. Dabei zeigt sich der Fabrikrhythmus durch die scharfe rhythmische Abfolge der Verben im ersten Satz ebenso auf der wörtlichen Ebene. »Ge-

55 Vgl. beispielsweise Shahar, Galil: Der Erzähler auf der Galerie. Franz Kafka und die dramatische Figur, in: Weimarer Beiträge 49 (4), 2003, S. 517–533.

56 Vgl. beispielsweise Hermes, Roger: Auf der Galerie, in: Müller, Michael (Hg.): Franz Kafka, Romane und Erzählungen (Interpretationen), Stuttgart 2003.

57 Schiffermüller: Franz Kafkas Gesten, 2011, S. 153.

58 Kafka, Franz: Tagebücher 1914–1923, Frankfurt a. M. 1996, S. 70 f.

arbeitet, gelesen, diktiert, angehört, geschrieben« entspricht dem Takt der Fabrik, der kein Dazwischen und keine ungenutzte Zeit mehr zulässt. Filmisch gesprochen ist der Schnitt so gesetzt, dass zwar der Bruch durch die Setzung der Kommata noch als solcher markiert und dadurch die entstehende Diskrepanz ersichtlich wird, jedoch das Dazwischen so weit ausgeblendet ist, dass sich das Leben der ständigen künstlichen Metamorphose zwischen den erwähnten Zuständen annähert.[59] Gleichzeitig enthält die Abfolge von Handlungen jene Akkumulation von Bewegungsabläufen in der Fabrik, deren Endprodukte im kapitalistischen Produktionsprozess vom Produzierenden selbst immer schon entfremdet erscheinen. So besteht eine Grundbedingung der kapitalistischen Produktionsordnung darin, dass der Mensch nicht mehr für sich selbst produziert, sondern zum Verkauf seiner Arbeitskraft gezwungen ist, mit deren Erlös er und seine Familie sich wiederum zu reproduzieren vermögen. Dadurch jedoch erscheint die Produktionsweise innerhalb der modernen Fabrik, die in ihrer Beschleunigung des Lebenstempos sichtbar die für das Subjekt produktiven Zwischenbereiche zu vernichten droht, in ihrem sich wiederholenden Bewegungsablauf für den Ausgebeuteten als kultureller Stillstand. Denn sie verhindert ununterbrochen, dass dieser abseits des entfremdeten Arbeitsalltags etwas für sich selbst herstellen kann beziehungsweise die Arbeit in ihrer produktiv-kreativen Funktion zu erleben vermag.

Nicht unähnlich geht es auch dem Erzähler in A*uf der Galerie*, der ununterbrochen Bestimmungen akkumuliert, aber über die Schilderung der Szenerie nicht hinauskommt und selbst da, wo Einhalt geboten würde, mit seinem »vielleicht« einzig die distanzierte Hoffnung hierauf zu beschreiben vermag. So droht auch dem Erzähler der Verlust der kreativen Zwischenräume. Dass im erwähnten Tagebucheintrag die angefangenen Geschichten wie Pferde bei der Dressur vor Kafka stehen und er diese als Direktor zu schleifen hat, ist dann im Bezug zu den vorherigen Sätzen weniger als ahistorisches Problem einer künstlerischen Schaffenspraxis zu verstehen, sondern vielmehr der Übertragung der Entfremdung des Arbeitsalltags auf den Schreibprozess geschuldet. Statt sich in die Kunst als abgelöste und in diesem Sinne sich vom Alltag befreite Lebenswelt zurückzuziehen, wendet der Zirkusdirektor, der selbst ja gerade nicht Künstler ist, also in einem Verhältnis der entfremdeten Entäußerung zu seinen Werken steht, das Prinzip der Fabrik an: Er dirigiert und peitscht, bis das Endprodukt seinen Vorstellungen entspricht.

Daraus ergibt sich auch der inhaltliche Zusammenhang des Tagebucheintrags zur

59 Es ist dies augenfällig, da die ersten filmischen, die Wirklichkeit verändernden Verfahren sich technisch ganz ähnlich gestalteten. So ergaben sich die frühen filmischen Metamorphosen von einem zu einem anderen Objekt durch einen Stopptrick, der die Aufnahme für einen gewissen Moment unterbricht. Im Film fällt dieser Unterbruch jedoch weg, sodass die letzte Aufnahme vor dem Stopp nahtlos in die erste Aufnahme nach der erneuten Filmaufnahme übergeht (vgl. Virilio: Ästhetik des Verschwindens, 1986, S. 16 f.).

verhandelten Erzählung, die im ersten Teil eben auch von jenem Zustand der Fabrik zu berichten weiß.[60] So zeugen die »mechanisch, gleichsam maschinellen Bewegungen«[61] der Hände, die eigentlich Dampfhämmer sind, ebenso von diesem Rhythmus der Arbeitswelt wie auch das Geräusch der Ventilatoren, das gleichsam aus einer Fabrikhalle stammen könnte. Der beschriebenen mechanischen Gleichmäßigkeit ist es auch zu verdanken, dass die Differenz zur lebensweltlichen Zirkuserfahrung beim Leser eine Irritation auszulösen vermag. Denn der maschinelle Zyklus des kontinuierlichen Vergehens und des Neu-Anschwellens der Klatschbewegung ist nicht mit der emotionalen, sich unzyklisch gebenden, menschlichen Zirkusbegeisterung vergleichbar, ja dies unterscheidet sich genauso wie der ununterbrochene Kreisgang der Reiterin – wie dies auch in Joseph Roths Reportage zum Sechstagerennen zum Ausdruck kam – grundsätzlich von einer menschlich-biologischen Unregelmäßigkeit; es ist dies eine Differenz zweier Bewegungsmomente, die sich über das »schwankende Pferd«, das sich unregelmäßig regelmäßig bewegt, noch einmal wiederholt.[62] Insofern dem maschinellen Rhythmus im Gegensatz zu seiner menschlichen und tierischen Variante keine Erschöpfung droht, steigert sich die Verbildlichung dieser Differenz im ersten Teil der Erzählung zu einer dystopisch werdenden Imagination, die in der »immerfort weiter sich öffnenden grauen Zukunft« der Zirkus- oder eben der Arbeitswelt gipfelt.

Dass die Zukunft grau zu werden droht, wirkt als Gegenbewegung zur ursprünglichen Semantik des ›Grauen‹. Denn dieses liest sich nicht mehr als Erhellen, im Sinne eines ›Morgengrauens‹, sondern als tatsächliche Verdunkelung. Man könnte freilich weitergehen und die These formulieren, dass, gerade weil sich die Zukunft in der Dialektik ihres aufklärerischen Gestus der zeitlichen Linearität zu erleuchten droht – das heißt, weil sich das Leben eben nicht mehr zyklisch, sondern in die Zukunft ausgerichtet bewegt –, eine ewige Dunkelheit die Welt überkommen wird. Das Grau liest sich dann als farbliche Verschmutzung auf der Grundlage der homogenisierten Welt der beständigen Akkumulation. Dabei vernichtet sich das mehrdimensionale Leben zugunsten einer oberflächlichen Objektbeschaffenheit und einer mechanischen Bewegungsfolge und abstrahiert den Menschen daraus ableitend, wie dies Herbert Marcuse einst aus-

60 Womit nochmals das Verdikt der etwas älteren Kafka-Forschung zurückgewiesen wird, dass es sich bei Kafkas Erzählung um eine Parabel auf den grausamen Gott des alten Testaments (vgl. Glaser, Hermann: Franz Kafkas »Auf der Galerie«, in: Fachgruppe Deutsch-Geschichte im Bayerischen Philologenverband (Hg.): Interpretationen moderner Prosa, Frankfurt a. M. 1955, S. 40–48) oder um ein ›Gleichnis für die Welt schlechthin‹ (vgl. Zimmermann, Werner: Deutsche Prosadichtung, Düsseldorf 1954, S. 209–215) handelt (vgl. zur älteren Kafka-Forschung Beicken: Franz Kafka, 1974, S. 302).

61 Alt: Franz Kafka: Der ewige Sohn, 2008, S. 497.

62 Zur Unterscheidung zwischen rhythmisch maschineller und unrhythmisch menschlicher beziehungsweise tierischer Bewegung vgl. Schivelbusch: Geschichte der Eisenbahnreise, 2000, S. 14.

führte, zu einer eindimensionalen Lebensform.[63] Ganz ähnlich beschreibt dies Paul Virilio mit seiner in der Zukunft erwarteten dromosphärischen Verschmutzung der Welt: »Die dromosphärische Verschmutzung ist folglich eine Art Verschmutzung, die die Lebhaftigkeit des Subjektes und die Beweglichkeit des Objektes betrifft, indem sie die Strecke so weiter verkümmern lässt, bis sie unnütz geworden ist.«[64] Genau diese Verschmutzung breitet sich auch im ersten Teil von Kafkas Erzählung mit der Kunstreiterin aus, deren zurückgelegte Strecken längst schon unnütz geworden sind. Insofern der Kreisgang der Kunstreiterin in jedem Augenblick vollumfänglich sichtbar ist, geht es nicht mehr darum, sich mit der Bewegung jemandem anzunähern beziehungsweise in ein Sichtfeld zu gelangen, sondern diese wird einzig noch als Selbstzweck der Kreisbewegung vollzogen. Auch das Kunstwerk selbst hat im ersten Teil nur noch wenig mit einer möglichen Bewegung als Mittel der künstlerischen Vollendung zu tun, denn es besitzt, ganz anders als im zweiten Satz, keinen Höhepunkt mehr; die Kunst der ersten Aufführung besteht in der monotonen Kreisbewegung an sich, die, um genießbar zu sein, einzig dadurch ergänzt wird, dass die Reiterin mit dem Pferd eine körperlich-mechanische Erweiterung erhält, die den »Verlust des lokomotorischen Körpers«[65] zumindest zwischenzeitlich aufheben soll. Dabei verliert die Reiterin gerade in der Bewegung ihre Bewegungsfähigkeit. Was bei Virilio noch medientheoretisch über die technischen Fortbewegungsmittel hergeleitet wurde, zeigt sich bei Kafka als tragischer Verlust der körpereigenen Fähigkeiten. Dass die Reiterin explizit unter Schwindsucht leidet, also in ihren Krankheitsstadien tatsächlich davon betroffen ist, mehr und mehr von ihrer Bewegungsfreiheit einzubüßen, um sich schließlich einer bettlägerigen Müdigkeit hinzugeben, ist als Massenkrankheit der Industrialisierung gerade auf die ununterbrochene Bewegung zurückzuführen.[66] So verliert sich in Kafkas Erzählung die

63 Vgl. Marcuse, Herbert: Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft, Springe 2004.

64 Virilio, Paul: Fluchtgeschwindigkeit, Frankfurt a. M. 1999, S. 53.

65 Ebd.

66 Besonders anschaulich wurde dies von Upton Sinclair in seinem Roman *Jungle* aus dem Jahre 1905 beschrieben, der vom Leben der Arbeiterklasse im Umfeld der Chicagoer Schlachthöfe handelt. Dabei ist, wie der Erzähler ausführt, die Tuberkulose als eine Krankheit zu verstehen, die in jeder Arbeiterfamilie auftaucht: »Every family that lived in it, some one was sure to get consumption. Nobody could tell why that was […]« (Sinclair, Upton: The Jungle, Clayton 2005, S. 70). Was die Familien im ›meatpacking district‹ nicht verstehen können, wird vom Erzähler nach und nach sichtbar gemacht. Die Fließbandarbeit und die Massenproduktion in den Schlachthöfen bieten einen perfekten Nährboden für die Tuberkulose-Bakterien, die wiederum sowohl in den geschwächten Tieren als auch in den geschwächten Arbeitern ideale Wirte finden: »It was only when the whole ham was spoiled that it came into the department of Elzbieta. Cut up by the two-thousand-revolutions- a-minute flyers, and mixed with half a ton of other meat, no odor that ever was in a ham could make any difference. There was never the least attention paid to what was cut up for sausage; there would come all the way back from Europe old sausage that had been rejected, and that was moldy and white – it would be dosed

Lebhaftigkeit des Subjekts, das in Form der Reiterin nicht nur dadurch, dass diese einzig noch den »monotonen Kreislauf der immergleichen«[67] entmenschlichten Bewegungen durchführen darf, sondern auch dadurch, dass sie mit der erwähnten tuberkulösen Krankheit tatsächlich ihr Leben aufs Spiel setzt. Selbiges trifft bezüglich der monotonen Bewegung nebenbei erwähnt auch auf das »unermüdliche Publikum« zu, das in der Rolle des konsumierenden Zuschauers mehr einer Maschine denn einem Menschen gleicht.[68]

Die sich schon in der Gegenwart abzeichnende dromosphärische Verschmutzung funktioniert aber nur deswegen, weil sich die sich öffnende Zukunft im Einklang mit der spezifisch modernen Zeitlichkeit befindet. So beinhaltet das Zeitkontinuum auch hier die Diskrepanz zwischen der leeren, entqualifizierten Zeit, die sich unendlich in die Zukunft akkumulieren lässt, und der daraus folgenden Unabhängigkeit von ihrem Anwender. Dabei verliert das Subjekt durch die entleerte Zeit und die daraus folgende Vergleichbarkeit des Wertes seine menschliche und qualifizierte Persönlichkeit, wird aber gleichzeitig dazu ermächtigt, seine Arbeitskraft zu verkaufen. Erst diese historische Entwicklung ermöglicht überhaupt eine Verbildlichung der schwindsüchtigen Kunstreiterin, in der sich diese in ihrem entsubjektivierten Zustand der Maschine anzunähern vermag, ohne eben, wie die Krankheit zeigt, ganz eine solche werden zu können, und nur dadurch kann es geschehen, dass sie monatelang ohne Unterbrechung im Kreis herumgetrieben wird, ohne dass sie sich auch nur einen Meter fortbewegen würde.

Der Welt droht die kybernetische Endlosschlaufe, deren Feedbacksystem auf dem Austausch zwischen dem die chronopolitische Norm vorgebenden peitschenschwingenden Chef, der Reiterin auf dem Pferd und dem gleichmäßig rhythmischen Publikum basiert. Darin zeigt sich auch das spezifische Moment einer zeitlichen Desynchronisation. So wird die Kunstreiterin einerseits durch den Rhythmus des Orchesters und die Peitsche des Chefs auf die gängige Bewegungsgeschwindigkeit des Zirkus getrimmt, also mit dessen Norm synchronisiert. Andererseits aber sorgen die damit in Verbindung stehenden Krankheiten und die aufkommenden Schwächen dafür, dass ab einem bestimmten Punkt ein dialektischer Umschlag eintreffen wird, der es der Reiterin verunmöglicht, weiter mit der Geschwindigkeit der Arena mitzuhalten. Von diesem Zeitpunkt an wird sie von der Manege und deren Zeitregime ausgeschlossen und ersetzt

with borax and glycerine, and dumped into the hoppers, and made over again for home consumption. There would be meat that had tumbled out on the floor, in the dirt and sawdust, where the workers had tramped and spit uncounted billions of consumption germs.« (Ebd., S. 132.)

67 Jahnke: Die Erfahrung von Entfremdung, 1988, S. 339.

68 Diese Gesten beinhalten eine Funktion für die Erzählung: Während die Sprache die bekannte Uneindeutigkeit vermittelt, implizieren die erwähnten Gesten gleichzeitig Authentizität, denn sie können (wie beispielsweise bei den Krankheitsmomenten) den gewalttätigen Entfremdungscharakter nicht verheimlichen.

werden. Dies funktioniert jedoch nur deswegen, weil die Reiterin stets austauschbar ist, was nicht zuletzt durch den unbestimmten Artikel »irgendeine« zu Beginn der Erzählung markiert wird: Wird die Reiterin aufgrund ihrer biologischen Schwächen ausgeschlossen, kommt eben die nächste Reiterin zum Zuge.[69]

Dabei strukturiert sich die Erzählung im ersten Satz anhand zweier unterschiedlicher Zeitmodelle, in denen sich das entstandene Verhältnis von Synchronisation und Desynchronisation erneut manifestiert: Erstens ergibt sich eine Unendlichkeit der immer andauernden Kreisbewegung in die sich öffnende Zukunft hinein, zweitens aber existieren die die Endlichkeit markierenden Krankheitssymptome. Die beiden Formen stehen zwar in einem ständigen Spannungsverhältnis, schließen sich aber nicht grundsätzlich aus, sondern scheinen immanenter Bestandteil derselben erzählten Zirkusstruktur zu sein. So setzt sich zwar die schnellere Zeit der Kreisbewegung als dominante Zeit durch, was sich auch in der Erzählung selbst zeigt, die ihr Narrativ um die sich bewegende Reiterin drehen lässt. Jedoch funktioniert dies nicht ohne die ständig drohende Desynchronisation beziehungsweise die daraus folgende neue Synchronisation, die nach dem Verlust einer Reiterin neue Körper zu trainieren beginnt. So werden die Subjekte ab einem gewissen Zeitpunkt ihrer körperlichen Grenzüberschreitung aus der dominanten Struktur vertrieben, um daraufhin in einem neuen Zyklus trainierender Arbeitsprozesse neue, leistungsfähigere Körper zu synchronisieren.

Nun berichtet die Erzählung aber davon, dass all dem bisher Erwähnten ja gerade nicht so sei. Trotzdem aber bewegt sich auch im zweiten Teil eine Kunstreiterin in der Manege, wie auch wieder ein Zirkusdirektor, ein Orchester und ein Publikum auftreten, nur dass in diesem Falle der Schein der Zirkuswelt überwiegt. So verändert sich die Beschreibung des Zirkus im zweiten Teil primär dadurch, dass die Szenerie nun mit positiv konnotierten Ausschmückungen der Objekte, der Handlungen und der Subjekte geschildert wird. Man könnte daraus ableitend die Differenz der dargestellten Welt des ersten zu jener des zweiten Satzes zu der These zuspitzen, dass im ersten Teil die Welt als Verbildlichung einer unspektakulären Welt erscheint, während sie im zweiten Teil der Gesellschaft des Spektakels entspricht[70] – was im Sinne Adornos be-

69 Es handelt sich dabei um ein weiteres Grundparadox der Beschleunigung: Einerseits ermöglicht diese eine Vielzahl neuer Kunststücke auszuprobieren oder verallgemeinert gesprochen in einer gleich bleibenden Zeitspanne immer mehr Erlebnisse konsumieren zu können. Misst man das Leben anhand der erlebten Ereignisse, verlängert sich dieses dank den beschleunigten Zeiten. Gleichzeitig findet bei der Kunstreiterin aber ein durch das Training beschleunigter Alterungsprozess statt, der die Reiterin schneller alt und krank werden lässt; was wiederum, will man noch eine dritte Ebene mit reinbringen, wiederum dem durch die beschleunigte technische Entwicklung neu entstandenem medizinischen Material gegenübersteht, das das Leben zu verlängern beginnt. Unlösbar zeigt sich dieses Paradox insbesondere in der Ausbeutung natürlicher Rohstoffe, worin der Erde ein beschleunigter Alterungsprozess zugefügt wird, von dem sie sich nur selten erholen kann.

70 Es ist dies ein Ort, wo sich das »Wachen und Traum ineinander verschränken« (Vogl, Joseph: Ort der

züglich des zweiten Satzes als Phantasmagorie gelesen werden kann, welche die »Verdeckung der Produktion durch die Erscheinung des Produkts«[71] vollzieht. Dabei markiert der Indikativ zugleich das Werden des Scheins zur verdinglichten Realität wie aber auch die Naturalisierungstendenz dieses Scheins, der sich als natürliche Struktur der Realität geben will, was bedeuten würde, dass die Erzählung in beiden Teilen auf derselben globalen Struktur basiert, jedoch diese in jeweils unterschiedlichen historischen Ausprägungen auftritt, woraus sich die regionalen Strukturen zu differenzieren vermögen. So erscheint beispielsweise die Rolle der Kunst im ersten Teil als funktionale Ausprägung der Kreisbewegung, während sie im zweiten Teil zum Selbstzweck der künstlerischen Darbietung verkommt. In diesem Sinne wäre das erste »Da« zu Beginn des zweiten Abschnitts zwar durchaus kausal zu denken, im Sinne davon, »weil es sich ganz anders verhält«, folgt die anschließende Beschreibung; jedoch lässt es auch hier noch seine temporale Bedeutung mitschwingen, die eine zeitlich-historische Veränderung markiert.

Das Vorhandensein einer geschichtlichen Modifikation lässt sich in einem größeren Rahmen auch über den intratextuellen Vergleich mit für Kafkas Erzählung relevanten Textstücken bekräftigen. Insbesondere Robert Walsers kurze Erzählungen *Lustspielabend* (1907) und *Ovation* (1912) spielen eine wichtige Rolle. Während die textliche Verbindung vom *Lustspielabend* zu Kafkas Erzählung vor allem über den gemeinsamen Galeriebesucher und das Motiv des Künstlers in der Arena herzuleiten ist, zeigen sich in der *Ovation* sowohl in der Syntax als auch im Inhalt Parallelen zu Kafkas Erzählung.[72] Im etwas längeren *Lustspielabend* berichtet der Erzähler, der oben auf der Galerie sitzt, was sich im Verlauf einer Aufführung alles abspielt. Dabei manifestiert sich sowohl auf der Bühne als auch in den unteren Rängen der Widerspruch zwischen dem neuen Bürgertum und dem alten Adel. Als auf der Bühne etwa ein Stück gespielt wird, worin eine reich gewordene Bürgerfrau einer armen Adelsfrau aus Gründen der sozialen Ordnung die Hand küssen muss, jedoch auf den Boden spuckt, als der Adel verschwindet, ruft dies auf der Galerie stürmischern Beifall hervor: »Einer schrie sogar ›bravo‹, das mochte ein adelsfeindlicher Republikaner gewesen sein.«[73] Doch dieser

Gewalt. Kafkas literarische Ethik, München 1990, S. 111). Damit hat Joseph Vogel, mit seiner Analyse der komplexen Abhängigkeitsverhältnis und deren Bildhaftigkeit, bisher am vehementesten das Spektakel ins Spiel gebracht, ohne dabei jedoch Debords Begriff einzubeziehen (vgl. ebd., S. 107–110).

71 Adorno, Theodor W.: Versuch über Wagner, in: Die musikalischen Monographien, Frankfurt a. M. 1971, S. 82.

72 Vgl. Wolf: Anklänge und Ansichten, 2015, S. 251; Utz, Peter: In der Arena der Anklänge. Kafkas »Auf der Galerie«, in: Schiffermüller, Isolde; Locher, Elmar (Hg.): Franz Kafka. Ein Landarzt. Interpretationen, Innsbruck, München, Wien, Bozen 2004, S. 200; Schiffermüller: Franz Kafkas Gesten, 2011, S. 111 f.

73 Walser, Robert: Lustspielabend, in: Die Schaubühne: Vollständiger Nachdruck: 3. Jahrgang 1907, Bd. 1, Königstein 1979, S. 533.

neue Gesellschaftszustand ist nicht einfach ein positiv konnotiertes Gegenbild zur alten Welt, sondern entlarvt sich gleichzeitig in einer neuen, rauen Realität. So fühlt sich etwa der Direktor, als ein Student in den unteren Rängen einen Witz erzählt, in seiner Autorität angegriffen und hält daraufhin eine flammende Rede über die Ehrbarkeit des Künstlerberufs, die zu verschwinden droht. Die Ablösung des Adels geht bei Walser mit einer Infragestellung der künstlerischen Ehrbarkeit einher, wobei der Zusammenhang als Korrelation und nicht als Kausalität verstanden werden muss.

Um die Frage der Kunst geht es auch in der *Ovation*. Darin wird in wenigen Sätzen von einer Künstlerin berichtet – der Text lässt offen, ob es sich um eine »Schauspielerin, Sängerin oder Tänzerin«[74] handelt –, die allein durch ihr Können einen Begeisterungssturm hervorzaubert. Dieser ermöglicht es ihr, in der Folge selbstbestimmt auftreten zu können, sodass sie selbst das ihr zu Füßen gelegte Geld eines Barons mit den beleidigenden Worten ablehnen kann: »*Du Einfaltspinsel, der du bist, behalte doch deine Reichtümer.*«[75] So wirft die Künstlerin die Tausendmarknote ihrem Geber zurück, verweigert die Kommodifizierung ihrer Aufführung und markiert damit ihre autonome Handlungsposition innerhalb der Zirkuswelt. Schon hier ist zwar die ständige Wiederholung angedacht, jedoch erscheint diese einstweilen noch als Ergebnis des jubelnden Publikums: »[…] und immer wieder muss der Vorhangmann fleißig den Vorhang hinaufziehen und herunterfallen lassen, und immer wieder muss sie hervortreten, die Frau, die es verstanden hat, das ganze Haus im Sturm für sich zu gewinnen.«[76] Doch wie bei Kafka handelt es sich dabei um einen hervorgerufenen Zustand, denn der Text beginnt mit den wegweisenden Worten: »Stell dir, lieber Leser, vor, wie schön, wie zauberhaft das ist […].«[77] Damit entspricht die dargestellte Zirkuswelt voller künstlerischer Selbstbestimmung gerade nicht der Realität und muss von den Zuschauern erst imaginiert werden. Anders als bei Kafka ist es aber nicht das mögliche ›Halt‹, das Widerstand leistet, sondern die Ovation, die der künstlerischen Praxis diejenige Schubkraft ermöglicht, die die Künstlerin zur Selbstbestimmung ermächtigt. Während Walsers Erzähler dem Toben des Publikums, »welches sich wieder ein wenig zur Ruhe legt, um gleich darauf von neuem wieder auszubrechen«,[78] noch eine potenziell progressive Kraft zuspricht, erscheint es in Kafkas erstem Satz bekanntlich als mechanisches Dröhnen. Freilich funktioniert dies bei Walser auch nur über die Imagination des Lesers, die Problematik der scheinhaften Realität des Spektakels ist also sowohl in der *Ovation* durch die Leseransprache als auch im *Lustspielabend* durch den möglichen Nie-

74 Ebd., S. 534.

75 Walser, Robert: Ovation, in: Die Schaubühne: Vollständiger Nachdruck: 8. Jahrgang 1912, Bd. 2, Königstein (Taunus) 1980, S. 322.

76 Ebd.

77 Ebd.

78 Ebd.

dergang der Kunst schon mitangedacht, doch besitzt sie noch nicht die Dominanz wie in Kafkas Erzählung. Über einen solchen Vergleich der drei Texte lässt sich zwar noch keine historische Tendenz herleiten, dennoch ergibt sich daraus, dass das Vorhandensein einer historischen Entwicklungslinie nicht abwegig erscheint.[79]

Ein weiteres Argument hierfür findet sich auch im Bezug zu Georges Seurats ab 1890 entstandenem Bild *Le Cirque*. Im Gegensatz zu Walsers Erzählungen ist in diesem Falle nicht klar, ob Kafka Seurats Gemälde wirklich kannte. Während Peter-André Alt davon ausgeht, dass Kafka das Bild zusammen mit Max Brod in Paris sah,[80] verneint dies Christian Wolf anhand seiner schlüssigen Rekonstruktion der tatsächlich nachweisbaren Ausstellungszeit von Seurats Werk.[81] Auch dass Max Brod Seurats Gemälde alleine sah und Kafka eine Beschreibung oder eine Kopie des Ausstellungskatalogs ablieferte, scheint angesichts der möglichen Ausstellungszeiten eher unwahrscheinlich. Doch geht es weniger um den konkreten Einfluss als um das Verhältnis der dem Gemälde und Kaf-

79 Man könnte hier auch Frank Wedekinds 1887 erschienene *Zirkusgedanken* ins Feld führen, um den historischen Wandel sichtbar zu machen. Darin heißt es, die frühe Begeisterung für das Tempo des Zirkus beispielhaft vor Augen führend: »Wenn der volle Glanz von tausend flimmernden Lichtern in die Arena fällt, wenn rings in den Logen des Amphitheaters sommerlich-tropisch-buntfarbige Toiletten sich neben ernsten, in Gold und Silber blitzenden Uniformen erwartungsvoll unruhig hin- und herbewegen, während die breiten Fächer sich rasch und rascher in den schmuckreichen Händen schaukeln, wenn dann die ersten mächtigen Klänge eines herzbestrickenden Walzers die Luft erschüttern und plötzlich, gleichsam wie aus einem einzigen, unsichtbaren Riesenmörser geschossen, sechs elegante, schnaubende Trakehner, in unbändigem Galopp sich überholend, hereindringen, je zu drei und drei die Bahn durchmessend, auf einen Wink, einen Blick ihres Herrn sich drehend, sich wendend, nach rechts, nach links, ein-, zwei-, dreimal hintereinander ohne Tempo und Richtung zu verlieren, wenn sie wieder vereinigt Flanke an Flanke, eine breite, festgeschlossene Front, den Führer umkreisen, der am äußersten Flügel den Boden stampfend, ohne vom Platz zu weichen, sich um die eigene Achse dreht, und wenn sich nun auf einmal die ganze Schar in imposanter Parade emporbäumt und unter schmetternden Fanfaren, die mähnigen Häupter stolz zurückgeworfen, die Vorderfüße hoch in die Luft, einer gewaltigen Meereswoge gleich, auf den Zuschauer einmarschiert – wer wäre da Philosoph, Schulmeister oder Teesieder, kurz, wer wäre Bärenhäuter genug, daß nicht auch ihm ein solcher Anblick die Pulse beschleunigte, das Blut in die Wangen jagte und Gefühle und Gedanken im allgemeinen Wirbel mitrisse.« (Wedekind, Frank: Zirkusgedanken, in: Wedekind, Frank: Werke in zwei Bänden, Bd. 1, München 1996, S. 355.) Auch wenn Wedekinds Text Kafka trotz der formalen Ähnlichkeit zur Wenn-Struktur vermutlich nicht bekannt war, ist der historische Vergleich durchaus interessant. Denn im Gegensatz zu Kafkas Darstellung des Spektakels erscheinen hier sowohl das Tempo, die Flexibilität als auch die Flüchtigkeit des Geschehens noch als positiv konnotiertes Bild der Moderne.

80 »Im Louvre sah Kafka 1911 Georges Seurats Bild Le Cirque […]« (Alt: Franz Kafka: Der ewige Sohn, 2008, S. 498), wobei sich Alt auf Klaus Wagenbachs Analyse stützt. Vgl. Wagenbach, Klaus: Franz Kafka. Bilder aus seinem Leben, Berlin 1994², S. 121 f.

81 Vgl. Wolf: Anklänge und Ansichten, 2015, S. 265. Dem Louvre wurde das Bild 1924 nach Seurats Tod offiziell übergeben, wo man erst 1926 den Eingang in die eigene Sammlung bestätigte. Zwischen 1905 und 1920 wurde das Gemälde nur einmal öffentlich gezeigt, und zwar vom 14. Dezember 1908 bis zum 9. Januar 1909 in Paris, zu einer Zeit, als weder Kafka noch Max Brod dort anzutreffen waren.

kas Erzählung zugrundeliegenden Strukturen. Seurats Bild zeigt eine Szene aus einem nur halbvollen Zirkussaal, worin im oberen Teil die verschiedenen Ränge der Tribüne abgebildet sind, in der Arena eine Reiterin auf einem Pferde ein Kunststück vollzieht, rechts davon ein Direktor mit Peitsche das Pferd antreibt, dahinter simultan zum restlichen Geschehen ein Clown ein Kunststück vorführt und in der Mitte des Bildes ein weiterer Clown die Vorhänge bedient. Sowohl der das Kunststück ausführende Clown als auch das Pferd erscheinen dabei in ihrer Bewegung fast schon grotesk verdreht. Jonathan Crary, der in seinem Werk *Wahrnehmung und der modernen Kultur* vor allem auf Seurats anderes Zirkusgemälde *Parade de cirque* eingeht, leitet dies für *Le Cirque* medientheoretisch mit Bezug zu neuen Möglichkeiten der Illusion und der Simulation her und nimmt insbesondere auf Émile Reynauds Praxinoskop Bezug, einen technischen Vorgängerapparat des Kinos, der gezeichnete Bilder in einer Bewegungsfolge projizieren konnte: »Es wäre also denkbar, dass *Cirque* nicht die Wiedergabe eines Zirkus wäre, sondern das erstarrte Intervall eines bewegten Bilds, das zufällig Zirkusakrobaten darstellt.«[82] Damit, so die These, die Crary aufstellt, spielt das Gemälde mit einer gewollten »Inkorrektheit«, denn das Bild bietet »keine erneute Vergegenwärtigung irgendeines Ereignisses […], das wirklich stattgefunden hat. Vielmehr demonstriert Seurat hier, wie eine Verbindung von Kunst mit den Techniken der Wahrnehmungsmodernisierung einen autonomen Raum der Erfindung konstituiert, der dem Betrachter seine eigenen konstruierten Sehweisen und Wahrheiten auferlegt.«[83] Dieser Übergang in eine neue, simulierte Realität radikalisiert sich in Kafkas Zirkusschilderung schließlich, denn so kann diese nicht mehr nur, wie der erste Satz nahelegt, grotesk wirken, sondern sich auch, wie der zweite Satz beschreibt, genuin menschlich geben.

Lässt man diesen historischen, intermedialen und intertextuellen Bezug einmal beiseite und untersucht nun Kafkas Erzählung tatsächlich im Sinne der erwähnten Zweiteilung der Verbildlichung einer verbildlichten und einer nicht verbildlichten Welt, dann ergeben sich daraus drei Achsen, um die sich der Text dreht. Erstens können unterschiedliche Handlungsmotivationen der Reiterin ausgemacht werden, die sich im Rahmen ihres jeweiligen Disziplinarregimes beschreiben lassen. Zweitens unterscheidet sich die Funktion der Musikproduktion und der Körperlichkeit in den beiden Sätzen. Drittens lässt sich auch die Handlung des Galeriebesuchers als Funktion des vorhandenen oder nicht vorhandenen Spektakels beschreiben.

1. Im ersten Teil der Erzählung manifestiert sich die Macht des »erbarmungslosen Chefs« sowohl durch seinen peitschenschwingenden Disziplinierungsansatz als auch durch die panoptische Überwachungsstruktur. Denn die umfassende Sichtbarkeit in der Arena ermöglicht es nicht nur dem Zuschauer, jede Bewegung zu konsumieren, sondern auch dem Direktor, jede Handlung zu beobachten und jede Abweichung bestra-

82 Crary, Jonathan: Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur, Frankfurt a. M. 2002, S. 219.

83 Ebd., S. 221.

fen zu können – zu beachten ist diese Rolle der Sichtbarkeit für die Erzählung insofern, als dass der Zirkus im zweiten Satz explizit Vorhänge besitzt, also eine künstliche Einschränkung der Sichtbarkeit vollzogen wurde.[84] Der Antriebszwang verliert sich im zweiten Satz aber nicht einfach, sondern er wird nunmehr von seiner äußeren Quelle abstrahiert und in die Künstlerin selbst internalisiert. So wirkt die »kaum begreifliche« Kunstfertigkeit der Reiterin als genuiner Antriebsmechanismus, der Peitschenhieb fällt erst nach großer »Selbstüberwindung« und der Direktor erscheint plötzlich wie ein liebevoller Verwandter, der einzig aus Barmherzigkeit um Bestleistungen besorgt ist, sich jedoch stets um das Wohl seiner Artistin kümmert. Dabei simuliert das Spektakel, wie sich schon im Kapitel über das Sechstagerennen gezeigt hat, im Starkult den eigentlich anachronistischen Gedanken des Kunstgenies, um damit einerseits von seiner eigenen Konstituierung abzulenken und andererseits der Entindividualisierung im Rahmen eines Simulacrums eine spektakuläre Vorstellung der individuellen Biografie entgegenzuhalten. Zugleich zeigen sich in den beiden Sätzen auch unterschiedliche Formen der Zeitdisziplin. Während die chronopolitische Norm im ersten Satz durch die Peitsche und den monotonen Rhythmus des Publikums bestimmt wird, wird sie im zweiten Satz analog zu anderen Vorgaben durch unterschiedliche positiv konnotierte Handlungsmotivationen vom Subjekt als vorgegebenes Bedürfnis internalisiert. Dabei markiert das Treiben des erbarmungslosen Chefs eine Art äußere Uhr, die repressiv den Arbeitsrhythmus definiert, wohingegen die schöne Dame im zweiten Teil eine innere Uhr besitzt, deren Antrieb keine körperliche Disziplinierung mehr benötigt.

Verallgemeinert man dies bezüglich der Struktur, die vorantreibt, dass innerhalb der erzählten Welt jemand – abgesehen vom Galeriebesucher – eine bestimmte Handlung vollzieht, dann folgt die Differenz zwischen den beiden Handlungsmotivationen der Unterscheidung zwischen einer Disziplinar- und einer Kontrollgesellschaft.[85] Grob gefasst geht es dabei um die Unterscheidung zweier unterschiedlicher Herrschaftsnormen und der darin enthaltenen Handlungszwänge. Während in der Disziplinargesellschaft normiertes Verhalten durch repressive Bestrafung eingetrichtert wird, funktioniert dies in der Kontrollgesellschaft über positiv internalisierte Handlungsnormen.[86] Mit Louis Althusser gesprochen, ließen sich die beiden Zustände in einer unterschiedlichen Dominanz der repressiven beziehungsweise der ideologischen Staatsapparate festma-

84 Diese künstliche Verschleierung bei gleichzeitig schonungsloser Öffentlichkeit ist auch eine Gemeinsamkeit zu dem im Kapitel über das Sechstagerennen erwähnten Starkult des Spektakels.

85 Vgl. Deleuze, Gilles: Postskriptum über die Kontrollgesellschaften, in: Deleuze, Gilles: Unterhandlungen: 1972–1990, Frankfurt a. M. 1993, S. 254–262.

86 Deswegen erscheinen im zweiten Satz auch die Hierarchien verdreht: »Die Verhältnisse von Herrschaft und Knechtschaft, so könnten wir sagen, sind hier vertauscht, der Diener zu stolzer Unnahbarkeit emporgehoben, der Herr zum Tier hinabgestoßen.« (Kobs, Jörgen: Kafka. Untersuchungen zu Bewusstsein und Sprache seiner Gestalten, Bad Homburg 1970, S. 90.)

chen,[87] wobei der Übergang nicht als totaler Bruch aufzufassen ist, sondern vielmehr als kontinuierlich verstärkte bürgerliche Eingliederung funktioniert.[88] So haben nämlich auch im zweiten Teil Anwesende unter der Disziplinarmacht des Direktors zu leiden, nur sind es in diesem Falle die noch gesichtsloseren »Reiterknechte«, die nunmehr für die Sicherheit der Dame verantwortlich gemacht werden. Es handelt sich um eine Verschiebung hierarchischer Gefälle, die gemäß Adorno zur Folge hat, dass der Druck von oben nach unten weitergereicht wird: »Wie im Zeitalter des defekten Kapitalismus wird die Last der Schuld von der Produktionssphäre abgewälzt auf Agenten der Zirkulation oder solche, die Dienste besorgen, auf Reisende, Bankangestellte, Kellner.«[89] Dies trifft im Zirkus sowohl auf die Reiterknechte als auch auf die Livrierten zu, die der Dame nun die Vorhänge aufzumachen haben.

Auch an anderer Stelle zeigen sich solche Momente, die eine Kontinuität von der Welt des ersten zu derjenigen des zweiten Satzes herstellen. Dies hat zur Folge, dass der perfekte Schein auch im zweiten Satz nicht gänzlich gelingen will. Beispielhaft erkennen lässt sich dies im Nebensatz »vorsorglich sie auf den Apfelschimmel hebt«. Statt des hier eigentlich erwarteten ›fürsorglich‹, das auf die Empathie des ausführenden Subjekts rekurrieren würde, steht hier der prädikative Ausdruck ›vorsorglich‹, der vielmehr das Eigeninteresse des Zirkusdirektors signalisiert, der sichtlich darum bemüht ist, langfristig alles aus seiner Künstlerin herauszuholen.[90] Damit dringt die Verdinglichung des Menschlichen trotz spektakulärer Realität auch im zweiten Satz an die Oberfläche, und die Gegenüberstellung einer »mechanischen Kulisse« zur »sensiblen Umgebung«[91] droht sich immer wieder aufzulösen. Ein zweiter auffällig merkwürdiger Nebensatz findet sich in der Beschreibung »in Tierhaltung ihr entgegenatmet«.

87 Vgl. Althusser: Ideologie und ideologische Staatsapparate, 2010.

88 Nicht zuletzt diese Durchdringung der neuen Welt sorgt dafür, dass Kafka in der Kontrollgesellschaft keine »potentially better future« erkennt. Dies ist zu erwähnen, weil Malte Kleinwort dies bei Kafkas Texten vor 1922 erkennen will (vgl. Kleinwort, Malte: Incidental and Preliminary – Features of the Late Kafka, in: Monatshefte 103 (3), 2011, S. 416–424). Obwohl ein solcher umfassender Textvergleich hier nicht angestellt werden kann, sei doch der Einwand geltend gemacht, dass dies, wie sich dies im entsprechenden Kapitel noch genauer zeigen wird, über Kleinworts Bezug zum Naturtheater von Oklahoma aus dem *Verschollenen* nicht funktionieren kann, da sich darin die Zukunft in Form des angezeigten Todes weitaus fataler als in der Kontrollgesellschaft abspielt.

89 Adorno: Aufzeichnungen zu Kafka, 1976, S. 272 f.

90 Vgl. hierzu auch Peter Beickens Interpretation über die Verwendung des Wortes ›vorsorglich‹: »Es steht anstelle eines zu erwartenden ›fürsorglich‹, das ja personal bezogene Fürsorge, menschliches Engagement ausdrückt, während Vorsorge nur dem Vorgang, dem Gegenstand, der Aktion gilt, also für Interesse einsteht, das sich vom Personalen abgelöst hat. Damit wird die Haltung des Direktors, dessen ›Tierhaltung‹ ohnehin die Unterwürfigkeit unter das zum Idol erhobene Objekt bezeichnet, entlarvt.« (Beicken: Franz Kafka, 1974, S. 305.)

91 Lang; Pheby: Intonation und Interpretation von Satzverknüpfungen in literarischen Hörbuchtexten, 2011, S. 303.

Denn das, was sich zu Beginn mit der Tier-Mimesis als devote Haltung gegenüber der Kunstreiterin interpretieren ließe, entblößt durch das Entgegenatmen ein dem ersten Satz nicht unähnliches erotisches Begehren gegenüber der Reiterin, was dazu führt, dass auch in der Struktur der verbildlichten Zirkuswelt der männliche Part trotz gegenteiligen Scheins die dominante, mit Macht ausgestattete Rolle einnimmt. Solche entlarvenden Momente zeigen sich schließlich auch auf der Ebene der Satzstruktur: So hat beispielsweise schon Peter Utz darauf aufmerksam gemacht, dass im zweiten Satz der Direktor syntaktisch als Subjekt auftritt, er also als der eigentlich Handelnde erscheint.[92] Damit ist die Durchdringung und die Kontinuität der im zweiten Satz beschriebenen Zirkuswelt mit Strukturelementen des ersten Satzes ebenso wesentlicher Bestandteil der kurzen Erzählung, wie es die Gegenüberstellung der beiden Sätze ist, womit der Reflexionsgrad des zweiten Satzes weit über einen »ironic scepticism«[93] hinausgeht.

2. Häufig übersehen bleibt, dass es neben der Reiterin, dem Zirkusdirektor und dem Zuschauer im Publikum noch einen weiteren Akteur gibt, der entscheidenden Einfluss auf das Geschehen hat. So funktioniert im ersten Satz das »immer sich anpassende Orchester« als Bindeglied zwischen dem Direktor als Taktgeber und der Kunstreiterin als Taktempfängerin – und der Gedanke liegt nicht fern, es tatsächlich zu allegorisieren, also als Bindeglied zwischen der Bourgeoisie und den Lohnabhängigen zu sehen. Es treibt ausgerüstet mit seinen Fanfaren, einem auch schon hier veraltet wirkenden, spätfeudalen Blasinstrument, sowohl das Publikum als auch die Reiterin an, ohne dabei den Schein zu erwecken, selbst etwas Künstlerisches hervorzubringen. Im zweiten Satz hingegen scheint ihm ganz im Sinne der Gesellschaft des Spektakels eine autonome Rolle zuzukommen, in der es unabhängig vom restlichen Geschehen agiert. Kein Wunder, geschieht auch die Versenkung in den Traum im erwähnten Rhythmus des orchestralen »Schlussmarsches«. Auch der Direktor bestätigt diese Rolle, indem er sich so verhält, als wäre das Orchester ein eigenständiges Subjekt voll unkontrollierbaren Lebens, das vor dem Kunststück zuerst um Ruhe beschworen werden muss. Der Rhythmus der Gesellschaft erscheint dadurch vordergründig nicht mehr als homogene Maschinenbewegung, sondern als Welt voller eigenständiger, sich entfaltender Kreativität und entstehender Dissonanzen.

Dies zeigt sich auch im Moment des orchestralen Schweigens selbst. Denn während das ganze Kunststück im ersten Satz darin zu bestehen scheint, »in der Taille sich wiegend« und »Küsse werfend« im Kreise zu reiten, wird im zweiten Satz explizit der künstlerische Höhepunkt des »Salto mortale« erwähnt. Während im ersten Satz der Körper ebenso wie die Zeit entleert wurden – dadurch auch die im ersten Satz viel stärkere

92 »Doch auf syntaktischer Ebene regiert der Direktor in diesem Satz weiterhin als Subjekt über die zahlreichen Verben.« (Utz: In der Arena der Anklänge. Kafkas »Auf der Galerie«, 2004, S. 45.)

93 Foulkes, A. P.: »Auf der Galerie«: Some Remarks Concerning Kafka's Concept and Portrayal of Reality, in: Seminar: A Journal of Germanic Studies 2 (2), 1966, S. 36.

Anspielung auf die sexuelle Verfügbarkeit des Körpers[94] –, scheint der Körper im zweiten Teil wieder dem autonomen Subjekt zurückgegeben worden zu sein. Dies zeigt sich nicht zuletzt über den zu Beginn des zweiten Satzes erwähnten Begriff der »Dame« – eine Bezeichnung des Bürgertums –, deren Körper im Gegensatz zur Reiterin nicht einfach in Anspruch genommen werden kann. Dabei handelt es sich aber, wie in der restlichen Ausführung des zweiten Satzes auch, um mehr Schein als Sein, denn auch hier nutzt die Künstlerin ihren Körper einzig als Konsumobjekt, nur dass der Warencharakter der Veranstaltung im zweiten Satz viel stärker verschleiert wurde. Und auch das Orchester spielt letztlich im zweiten Satz ebenso seine Rolle als Antreiber des Publikums und der Künstlerin, wenn auch anders ausgestaltet. Passend dazu verhält es sich schließlich auch mit dem Salto mortale so, dass trotz unendlich viel simulierten Brimboriums der Höhepunkt der künstlerischen Aufführung der Rückkehr in die Ursprungsposition entspricht.[95]

3. Der entscheidende Unterschied zwischen den beiden Sätzen liegt aber letztlich in der unterschiedlichen Handlung eines Zuschauers. So zumindest vermittelt es die Erzählung durch ihren Satzaufbau, der diesen Unterschied jeweils an das Satzende stellt beziehungsweise im zweiten Satz die Zuschauerhandlung mit einem »da dies so ist« explizit in Szene setzt. Während der Besucher im ersten Teil dem unmenschlichen Geschehen »vielleicht« noch Einhalt gebietet, beginnt er im zweiten Teil unwissentlich zu weinen.[96] Die nächstliegende Erklärung hierfür liegt darin, dass im ersten Teil die unmenschliche Zirkushaltung von Menschen dem Zuschauer gar nichts anderes übrig lässt, als zu intervenieren, während sich im zweiten Teil eine solche Intervention durch die gegebene Situation erübrigt hat. Das folgende unbewusste Weinen erschiene dann entweder als unbewusste Einsicht, dass die Situation keinen Eingriff zulässt,[97] als Ergebnis einer die Männlichkeit untergrabenden Erkenntnis, dass die

94 Dies hängt sozialhistorisch, so Norbert Wolf, auch mit der Figur der Artistin und des Zirkus zusammen, »bestand doch gerade nach Reiterinnen nachweislich eine besonders große Nachfrage reicherer männlicher Zirkusbesucher beziehungsweise Freier« (Wolf: Anklänge und Ansichten, 2015, S. 266).

95 Glaubt man Heinz Politzers These, dass die Musik bei Kafka entweder als Signifikant des Unsichtbaren oder als Symbol des Unbeschreiblichen, des Unerkennbaren und des Unerreichbaren auftritt, dann verdoppelt sich im Motiv des Schlussmarsches auch das Weinen des Galeriebesuchers, dem das Unerreichbare ebenfalls vor Augen schwebt. Dies lässt sich jedoch nur intertextuell über weitere Werke Kafkas herleiten, nicht jedoch über den Text selbst, weshalb hier nur über die Fußnote darauf aufmerksam gemacht werden soll (vgl. Politzer, Heinz: Franz Kafka's Language, in: Modern Fiction Studies 8 (1), 1962, S. 16–22).

96 Affekttheoretisch lässt sich das Weinen, mit Bianca Theisens Ausführungen im Anschluss an Helmut Plessner, als Emotion in einer Situation des Kontrollverlustes verstehen, die eine erneute Stabilität hervorbringen will: »Weeping shows that it is impossible to find an adequate response to an overpowering situation, but this very impossibility of responding constitutes the only apposite response – weeping balances and reorganizes lost control.« (Theisen: Kafka's Circus Turns: »Auf der Galerie« and »Erstes Leid«, 2006, S. 178).

97 Vgl. Boa, Elizabeth: Kafka. Gender, Class, and Race in the Letters and Fictions, Oxford 1996.

Frau keiner Rettung bedürfe,[98] oder als Rückkehr ins Unbewusste aufgrund der Einsicht, dass infolge der fragmentierten Wirklichkeit der beiden Bilder kein ganzes Urteil mehr abgegeben werden kann, beziehungsweise der daraus folgenden, nicht mehr zu gewährleistenden Handlungsanweisung.[99] In allen diesen Fällen wird jedoch übersehen, dass die Intervention durch den Zuschauer keiner einfachen narrativen Zweiteilung entspricht, sondern vielmehr drei zentrale Handlungsschritte umfasst: erstens die Vorgeschichte, zweitens das darauffolgende »Halt!« des Zuschauers beziehungsweise das Weinen des Galeriebesuchers und als häufig übersehenen dritten Punkt die unendliche Kreisbewegung oder aber das Innehalten der Reiterin. Auf der Ebene der Zeichen heißt dies für den ersten Teil, dass sowohl der Ort, der »Kreis«, als auch die Zeit, »ohne Unterbrechung«, klar definiert werden. Im zweiten Teil erscheint der Ort als der »Zirkus«, der angesichts seiner geometrischen Anordnung wohl noch immer einem Kreise gleicht. Die Bewegung wird jedoch mit einer »gefährlichen Fahrt« verglichen, und die Zeit ist im Gegensatz zum ersten Satz die Dauer einer einzelnen Zirkusnummer zwischen dem Öffnen der Vorhänge und dem Applaus des Publikums und dem Schlussmarsch des Orchesters. So beendet die Reiterin ihre Aufführung als abgeschlossene Handlungseinheit und wird dafür vom Zirkusdirektor gar noch vom Pferde gehoben. Impliziert man nun, dass das unendliche Rundendrehen im ersten Teil den Zuschauer dazu ermächtigt hat, einzuschreiten, dann muss er dies im zweiten Teil nicht mehr tun, weil das Spektakel den Stopp schon selbst simuliert. Das Weinen ist dann, im verdrängten Wissen darum, dass es sich auch hier nur um einen simulierten Stopp handelt und die Reiterin bei der nächsten Aufführung wieder auf ihrem Pferd stehen wird, das unterbewusste Ergebnis der durch das Spektakel selbst konstituierten Einheit der drei genannten Möglichkeiten. So lässt das Spektakel erstens, insofern es gleichsam auch die an jenes gerichtete Kritik in sich integriert hat, gar keine Intervention mehr zu. Insofern scheint die Reiterin zweitens im zweiten Satz tatsächlich vordergründig derart selbstbestimmt, dass sie keine Rettung mehr brauchen kann.[100] Drittens schwinden dadurch überhaupt jegliche Handlungsspielräume, die nicht ebenso wieder das Spektakel zu bestätigen vermögen oder zumindest Einsicht in die Situation gewähren würden. Es handelt sich dabei also um die bei Kafka immer wieder anzutreffende »Unerreichbarkeit des Möglichen«,[101] die hier in ihrer verhängnisvollen Totalität durchsickert. Denn das Ereignis signalisiert durch das Weinen und den Be-

98 Vgl. Duttlinger, Carolin: The Cambridge Introduction to Franz Kafka, Cambridge 2013, S. 81.

99 Vgl. Hochreiter, Susanne: Franz Kafka: Raum und Geschlecht, 2007, S. 80; Alt: Franz Kafka: Der ewige Sohn, 2008, S. 498.

100 Damit soll die feministische Lesart von Elizabeth Boa nicht infrage gestellt werden, vielmehr wird die Kategorie Gender in der vorliegenden Lektüre ausgeblendet. Sie müsste aber, will man Kafkas Erzählung in ihrer überdeterminierten Totalität und in ihrer umfassenden Wechselwirkung mit der sozialen Realität verstehen, ebenso analysiert werden.

101 Allemann: Zeit und Geschichte im Werk Kafkas, 1998, S. 23.

zug zum »Halt« seine mögliche Aufhebung, während es gleichzeitg diese zu erreichen verunmöglicht. Und je stärker der Zuschauer Teil des Spektakels ist, dem er sich auch in der Zuschauerrolle nicht entziehen kann, desto mehr schwinden die Handlungsoptionen – was sich schließlich auf den gesamten Text bezogen in der Tendenz zu der sich konträr zum zirkulären Prozess abspielenden, linear-progressiven Reduktion des Bewusstseins (vom »Halt!« zum »Weinen«) zeigt.[102]

Diesen mehrdimensionalen Zustand, worin sowohl Konsumierende als auch Ausführende – und man könnte ergänzen: auch der Erzähler – ihre Rolle innerhalb des sozialen Ganzen einnehmen, spricht Guy Debord in These 30 seiner Gedanken über die *Gesellschaft des Spektakels* an:

> »Die Entfremdung des Zuschauers zugunsten des angeschauten Objekts (das das Ergebnis seiner eigenen bewußtlosen Tätigkeit ist) drückt sich so aus: je mehr er zuschaut, um so weniger lebt er; je mehr er akzeptiert, sich in den herrschenden Bildern des Bedürfnisses wiederzuerkennen, desto weniger versteht er seine eigene Existenz und seine eigene Begierde.«[103]

Was Debord hier beschreibt, ist die doppelte unbewusste Bewegung im Spektakel, die nicht einfach im Marx'schen Sinne die im Tauschakt unbewusst durchgeführte Abstraktion beinhaltet, sondern bezogen auf die Zuschauerrolle auch das subjektivierte Begehren nach einer Kommodifizierung von Kunstdienstleistungen umfasst. Bezieht man dies auf Kafka, dann erscheint die Reiterin ebenso als Ergebnis der bewusstlosen Tätigkeit des Zuschauers, wie jene später wiederum Objektgrundlage seiner im Weinen ausgedrückten inneren Destabilisierung ist. Und je mehr der Zuschauer sich der Aufführung selbst zuwendet, desto weniger klar wird ihm seine eigene Existenz. Diesbezüglich ist auch der »schwere Traum« in Kafkas Erzählung doppeldeutig. Er bezieht sich nicht einfach auf das folgende, im Unterbewusstsein stattfindende Weinen, sondern auch auf die reale Traumwelt des Spektakels, der er sich nunmehr vollends hingegeben hat und die ihm eben auch die im ersten Teil nicht explizit erwähnte, aber im Akt der möglichen Intervention vollzogene Reflexion über das eigene Begehren bei

102 Vgl. Kobs: Kafka, 1970, S. 155. Kobs bringt einen interessanten Vergleich zu Kafkas *Beschreibung eines Kampfes* ein, denn dort heißt es an einer Stelle: »Nachdenken hinderte mich am Weinen.« (Kafka, Franz: Beschreibung eines Kampfes: »Fassung A«, in: Kafka, Franz: Beschreibung eines Kampfes und andere Schriften aus dem Nachlass, Frankfurt a. M. 2000, S. 89.) Bezieht man dies nun auf das Weinen des Galeriebesuchers und die abschließenden Worte (»ohne es zu wissen«), dann muss hier tatsächlich von einem Bewusstseinsverlust ausgegangen werden, der durch eine Reflexion verhindert hätte werden können. Dies soll aber nicht über andere Widersprüche zu Kobs' Analyse hinwegtäuschen, insbesondere zu dessen modellartigem Versuch einer vernichtenden Kritik an den zugegebenermaßen nicht immer über alle Zweifel erhabenen allegorischen Lesarten Kafkas.

103 Debord: Die Gesellschaft des Spektakels, 1996, S. 26.

der Kunstaufführung verunmöglicht. Das Ergebnis hiervon ist schließlich der in der Erzählung über das Weinen manifestierte, im Unterbewusstsein stattfindende Desillusionierungsprozess.

Diese Problematik setzt sich letztendlich auch in der Ausgangslage der Kreisbewegung selbst fort. Denn was bedeutet es eigentlich für die Analyse des rasenden Stillstandes, wenn dort, wo die Kreisbewegung »ohne Unterbrechung« vonstattengeht, ein »Halt!« droht, dort jedoch, wo tatsächlich Stillstand simuliert wird, niemand nach einer Unterbrechung fragt? Die Antwort hierauf liegt freilich schon in der Frage selbst begraben, denn es handelt sich im Übergang zum Spektakel zwischen den beiden Sätzen um eine eigentliche Überkreuzung der Bewegungslogik. Die »leere und homogene Zeit«[104] im ersten Teil ermöglicht dem Zuschauer die Identifikation beziehungsweise das Bewusstwerden der Zeit, was dazu führt, dass der Besucher in seiner bewussten Forderung nach einem »Halt!« damit beginnt, Geschichte zu schreiben. So droht dem Zirkus am Ende des ersten Satzes statt Veränderung nunmehr tatsächliche Entwicklung. Im zweiten Teil hingegen simuliert der Zirkus selbst den Stopp, sodass vordergründig keine Notwendigkeit mehr für eine Intervention besteht.[105] Damit verschleiert die Veranstaltung jedoch, dass ihr im Gegensatz zum ersten Satz tatsächlich eine Unendlichkeit der stetigen Wiederholung droht. Der rasende Stillstand naturalisiert sich hierbei als gesellschaftlicher Dauerzustand, indem er die Bewegung künstlich in zwei Teile aufteilt – das eigentliche Kunststück in der Bewegung und die Sequenz der folgenden Unterbrechung –, wobei die beiden Bestandteile aufgrund ihrer chronologischen Abfolge jeweils als autonome Elemente des Alltags erscheinen, was beispielsweise anhand der Personalisierung der Künstlerin beobachtet werden kann, die nicht mehr einfach einer Arbeit nachgeht und somit ganz im Gegensatz zur austauschbaren lungensüchtigen Kunstreiterin verstanden werden muss. Dabei erscheint das einzelne Kunststück als singuläres Ereignis, was dessen ständig vollzogene Sequenzierung durch die täglichen Wiederholungen und damit den rasenden Stillstand selbst zu verschleiern vermag.

Dies lässt sich als These nicht nur narratologisch herleiten, sondern wird sprachlich innerhalb des Textes auch performativ umgesetzt. Blake Lee Spahr beispielsweise bringt diesbezüglich in seiner formalen Analyse von Kafkas Erzählung einen Vergleich zur Musik ein, der methodisch gleichzeitig auf das Tempo des Textes als auch auf dessen Lautstärke und Intensität achten will und sich so die Frage stellt, wie der Text seinen eigenen Rhythmus kreiert.[106] So beginne der erste Satz mit einem Pianissimo – »irgendeine

104 Benjamin: Gesammelte Schriften, 1991, S. 702.

105 Deswegen kommt Hartmut Binder auch auf die These, dass der zweite Satz eine Situation formuliere, die einem »einmaligen Zirkusbesuch« entspreche (Binder: Motiv und Gestaltung bei Franz Kafka, 1966, S. 193).

106 Vgl. Spahr, Blake Lee: Kafka's »Auf der Galerie«. A Stylistic Analysis, in: The German Quarterly 33 (3), 1960, S. 211–215; Weiss, Walter: Dichtung und Grammatik. Zur Frage der grammatischen Interpretation, Salzburg 1967.

hinfällige, lungensüchtige« liest sich diesbezüglich als langsame wie auch leise Wortfolge – und geht dann über in ein Crescendo. Dieses zeichnet sich durch eine kontinuierliche Steigerung der Lautstärke und der Intensität aus. Im Text zeigt sich dies durch das Lauterwerden der »monatelang ohne Unterbrechung« geschehenden Bewegung, die über das Schwirren und das Werfen in den Höhepunkt des lauten »Beifallsklatschens der Hände« übergeht. Auch das Tempo erhöht sich hier nochmals, denn der Zuschauer »eilte«, »stürzte« und »riefe«, was dann im Moment der höchsten Beschleunigung abrupt mit dem eingeworfenen »Halt« des Galeriebesuchers endet. Mit dem Beginn des zweiten Satzes verlangsamt und beruhigt sich das Geschehen wieder. Auch hier lässt sich zu Beginn ein Crescendo beobachten, das bis zum nur mit Widerwillen ausgeführten »Knall« und dem ausgeführten Kunststück anhält. Ab hier beginnen Lautstärke und Tempo jedoch wieder in ihre gemächliche Ausgangsposition zu wandern. Während das Orchester um Ruhe beschworen werden will, also ein Decrescendo eintritt, kommt auch die Reiterin zur Ruhe, was auf der Ebene des Tempos einem Ritardando entspricht. Als der Zuschauer schließlich »in einem schweren Traum versinkend« zu weinen beginnt, endet die Erzählung in einem Diminuendo. Damit wird im zweiten Satz der Stopp nicht nur narrativ simuliert, sondern rhythmisch-performativ auch vom Text selbst umgesetzt.

Wie sowohl John Margetts als auch Walter Weiss schon vor längerer Zeit nachgewiesen haben, lässt sich die performative Differenz zwischen den beiden Sätzen aber auch über die jeweilige syntaktische Struktur herleiten.[107] Der erste Satz besteht aus »zwei gleichwertigen Nebensätzen und einer Reihe von drei Hauptsätzen«.[108] Die zwei Nebensätze erfüllen, so Margetts, die Funktion, durch die Erwartungshaltung an einen normierten Satz eine Spannung zu generieren, die beim Lesen das von Bahrs beschriebene Crescendo des Tempos auszulösen vermag. Denn statt dass nach den ersten Ausführungen endlich die erwartete Handlung eintritt, zögern der zweite Nebensatz und seine attributiven Bestimmungen das erwartete erklärende Verb, das dem Leser die ausgedrückte Mitteilung verständlich machen würde, weiter hinaus – es ist dies ein Effekt, der durch die Verbletztstellung der Nebensätze noch verstärkt wird. Das Ergebnis hiervon ist die Beschleunigung des Lesetempos, da der Leser in seiner sich steigernden Spannung schließlich wissen will, was es denn nun mit diesem Zirkus auf sich hat. Doch selbst da, wo der Hauptsatz anfangen würde, lässt das »vielleicht« bekanntlich die Botschaft noch offen, wobei das »Fehlen des Subjektpronomens«[109] auch hier nochmals das Tempo zu beschleunigen vermag. Auch der zweite Satz spielt mit dieser Erwartungshaltung und lässt nach einer ersten Beruhigung in Form des »Da es aber nicht

107 Vgl. Margetts, John: Satzsyntaktisches Spiel mit der Sprache: Zu Franz Kafkas »Auf der Galerie«, in: Colloquia Germanica 4, 1970, S. 76–82.

108 Ebd., S. 77.

109 Ebd., S. 79.

so ist« durch die 13 Nebensätze erneut das Tempo steigern, wobei insbesondere, wie dies Margetts weiter ausführt, durch die Weglassung der Konjunktion »da« und der Subjektpronomina, durch die vermehrt prädikative Setzung der Adjektive und durch den vermehrten Übergang zu finiten Verbformen[110] die Geschwindigkeit beschleunigt wird. Doch diese Steigerung wird mit dem Abstieg vom Pferde unterbrochen, was sich sprachlich im Übergang von den Da-Sätzen hin zu dem mit einem »während« eingeleiteten Nebensatz zeigt. Dieser wirkt nach den sich zuvor beschleunigenden Nebensätzen durch die Vermehrung der Partizipial- und Präpositionalattribute verlangsamend auf den Text ein, womit der simulierte Stopp auch sprachlich durch den Text selber erzeugt wird.[111] Auch inhaltlich findet hier durch die Verstopfung des Informationsflusses eine Verlangsamung statt, denn im Gegensatz zu den zuvor sukzessiv geschilderten Abläufen vernebelt der umhergewirbelte Staub das geschilderte Geschehen, sodass der Erzähler nun vom Willen der Reiterin, etwas zur Schau zu stellen, berichten kann, deren Gelingen im Gegensatz zu den vorherigen Abläufen aber nur vermutet werden kann.

Auch die Verlangsamung am Ende des zweiten Satzes, als der Galeriebesucher in einen Traum versinkt, beziehungsweise die Beschleunigung am Ende des ersten Satzes, die möglicherweise ein »Halt!« evoziert, werden performativ durch die beiden Sätze mitkonstruiert. Während nach dem raschen »vielleicht« eine Reihe »beschleunigender Hauptsätze«[112] beginnt, die inhaltlich durch das Eilen und das Stürzen markiert werden und deren Tempo durch das Fehlen der Subjektpronomina im zweiten und dritten Hauptsatz verstärkt wird, verlangsamt sich das Ende des zweiten Satzes nicht nur durch den Kontrast des »da dies so ist«, sondern auch durch die am Ende in den Satz eingeschobene Partizipialkonstruktion, was wiederum performativ das durative Weinen ergänzt, das im Gegensatz zum Eilen und zum Rufen einen andauernden Zustand darstellt.

Das erläuterte Verhältnis vom simulierten Stopp im zweiten zur Kontinuität im ersten Satz zeigt sich – worauf schon Larry Vaughan aufmerksam gemacht hat, ohne diese Erkenntnis allerdings in einem inhaltlichen Kontext zu verarbeiten – auch auf

110 Diese Formen entlarven gleichzeitig in ihrer Abhängigkeit vom sich immer weiter entfernenden und doch durch die Verbform anwesenden Subjekt die dominante Rolle des Direktors im zweiten Satz (vgl. Kobs: Kafka, 1970, S. 82).

111 »Nach dieser Reihe der *da*-Sätze wirkt der durch *während* eingeführte Nebensatz wie eine Bremse und führt zu einem Aufschub unserer Erwartungen hinsichtlich der Satzspannung; dieser Nebensatz kontrastiert mit den vorausgehenden Zeilen. Hier werden die Partizipial- und Präpositionalattribute auch in den Satz zwar hineingenommen, bewirken aber keine Beschleunigung des Satzverlaufs wie in den unmittelbar vorausgehenden Nebensätzen, sondern verursachen im Gegenteil eine Stauung, die zu einer Konzentration des Interesses auf die Eindrucksstelle des Mittelfeldes, auf das Ihr-Glück-mit-dem-ganzen Zirkus-Teilen (-Wollen) führt.« (Margetts: Satzsyntaktisches Spiel mit der Sprache: Zu Franz Kafkas »Auf der Galerie«, 1970, S. 80.)

112 Ebd., S. 81.

der Ebene der Satzzeichen.[113] Denn die beiden Sätze unterscheiden sich visuell rasch ersichtlich anhand der verwendeten Semikola. Während der erste Satz auf solche gänzlich verzichtet, finden sich im zweiten Satz gleich 13 an der Zahl. Damit gewährleistet der erste Satz ein höheres Maß an Kontinuität, währenddessen der zweite Satz ebenso wie das Kunstwerk im Zirkus beständig Unterbrüche kennt. Deswegen ist selbst dessen Crescendo durch kleine Stockungen geprägt, die im Lesefluss einen ständigen Neubeginn ermöglichen.[114] Dies wird in der kurzen Erzählung zudem durch die unterschiedlichen zeitlichen Handlungsverläufe ergänzt. Während die beiden Nebensätze im ersten Satz ein simultanes Geschehen beschreiben, das durch die Adverbien iterativ zu verstehen ist, erscheinen die darauffolgenden Hauptsätze in einem Zustand sukzessiver Abläufe, was formal der zuvor geschilderten These entspricht, dass mit dem »Halt!« plötzlich ein geschichtlicher Bruch in der Kreisbewegung stattfindet. Dies lässt die Hauptsätze am Ende des ersten Satzes rhythmisch abgehackt erscheinen.[115] Im zweiten Satz hingegen handelt es sich um eine sukzessive Abfolge von Ereignissen, deren Ende im durativen Weinen liegt. Dies lässt das Ende im Gegensatz zum ersten Satz rhythmisch fließend erscheinen, was dem nun andauernden Zustand des Traums entspricht.

Damit wurde bisher vor allem auf die Figurenkonstellationen und die Bewegungsfolgen eingegangen, die sich sowohl formal als auch inhaltlich zeigen. Wenn der Zuschauer am Ende der Erzählung mit seinem Blick von oben nach unten immer mehr in die Traumwelt des Spektakels hineingezogen wird oder im ersten Teil möglicherweise nach unten stürzt, dann muss aber auch die geometrische Ordnung der Arena angesprochen werden.[116] Wie der Titel *Auf der Galerie* schon erwähnt, befindet sich der Ga-

113 Vgl. Vaughan, Larry: Franz Kafka. Auf der Galerie – The Heights in the Depths; the Depths in the Heights, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 61 (2), 2011, S. 215–219. John Margetts widerspricht dieser Deutung: »Ich bin hier anderer Meinung und glaube, daß Semikolons im zweiten Absatz dazu verwendet werden, um die komplizierte Reihung der Nebensätze bei fehlenden Teileinheiten klarer aufzuzeigen. Die förmliche Verwirklichung der beiden Absätze ist ja auch unterschiedlich, das heißt die Art der verwendeten Nebensätze in den beiden Absätzen ist nicht die gleiche. Ich sehe die Verwendung der Semikolons statt Kommas bloß als ein Ergebnis der verwendeten Reihung der Nebensätze.« (Margetts: Satzsyntaktisches Spiel mit der Sprache: Zu Franz Kafkas »Auf der Galerie«, 1970, S. 79 f.) Diesem Einwand zum Trotz können die Semikolons in ihrer Funktionsweise durchaus mehrdimensional gelesen werden und somit eben auch das Tempo unterbrechen.

114 Vergleichbar sieht es auch bei den Kommata aus, deren Verhältnis vom ersten zum zweiten Satz bei sieben zu sechzehn liegt, wenn auch der zweite Satz deutlich länger ist, was die Aussagekraft dieses Vergleiches abschwächt. Zur Anzahl verwendeter Kommata vgl. Reschke, Claus: The Problem of Reality in Kafka's »Auf der Galerie«, in: The Germanic Review: Literature, Culture, Theory 51 (1), 1976, S. 41–51.

115 Vgl. ebd., S. 42.

116 Zur längeren Diskussion um Höhenbezüge in Kafkas Erzählung vgl. Wolf: Anklänge und Ansichten, 2015.

leriebesucher – ein Wort, das in beiden Sätzen genau gleich verwendet wird – in einer erhöhten, ihm Überblick verschaffenden Position oberhalb der Manege, zu der, will er tatsächlich sein »Halt!« aussprechen, erst eine »lange Treppe durch alle Ränge hinab« führt. Sozialhistorisch befindet sich der Galeriebesucher damit – analog zur sozialen Anordnung in der Arena des Sechstagerennens – auf den günstigsten Plätzen. Diese historische Kontextualisierung würde ihm zumindest im ersten Satz eine soziale Komplizenschaft mit der ausgebeuteten Kunstreiterin ermöglichen. Doch ginge es handlungstheoretisch einfach um mögliche Formen der Klassensolidarität, dann gerät man mit dem Konjunktiv II des ersten Satzes, mit dem »vielleicht« zu Beginn des ersten Hauptsatzes und mit dem Weinen im zweiten Satz in Konflikt.

Interessanterweise lassen sich die Höhenunterschiede aber nicht nur über die vertikale Achse des sozialen Gefälles herleiten, die angesichts der Positionierung der Figuren durchaus eine gewisse Rolle spielen mögen. Zu Beginn steht die Beobachtung, dass Höhenunterschiede auch im zweiten Satz eine Rolle spielen, beispielsweise, als die Reiterin vom Direktor auf das Pferd gehoben und nach dem erfolgreichen Sprung wieder runter getragen wird, und wenn sie auch nach dem Kunststück mit dem Stand auf den »Fußspitzen« darum bemüht ist, eine gewisse Höhe zu halten. Liest man die Hinweise auf das Alter metaphorisch als Höhenunterschiede, dann kommt es auch zwischen den beiden Sätzen zu Umstellungen von oben und unten, beispielsweise im Verhältnis der Kunstreiterin, beschrieben als die »Kleine«, und dem nicht weiter erläuterten Galeriebesucher im zweiten Teil und jenem der weder als jung noch als klein beschriebenen Kunstreiterin und dem nun explizit »jungen« Galeriebesucher im ersten Satz. Diese Metaphorik mag zu weit hergeholt sein, entscheidend ist dabei aber vielmehr, dass mit den verschiedenen Höhenunterschieden eine zweite Ordnungsstruktur innerhalb der Erzählung auftritt, die sich nicht allein auf die soziale Differenz der beiden Sätze reduzieren lässt.

Dabei erinnert das Motiv der Höhe an den zu Beginn des Kapitels erwähnten Tagebucheintrag Kafkas vom 9. November 1911, worin dieser einen Traum schildert, der etliche Elemente des späteren Textes schon beinhaltet: insbesondere die Frage der Sichtbarkeit, das Motiv des Körpers, das Weinen und die Ausgangslage auf der Galerie, wobei im Traum jedoch die Frage nach dem Oben und Unten durch den ständigen Positionswandel zunichte gemacht wird. Der Trauminhalt wird derart detailreich geschildert und von zahlreichen Kommentaren ergänzt, dass es sich fast schon wieder um eine eigene Kurzerzählung handelt:[117]

117 Zum Verhältnis von Geträumtem und Erzähltem in solchen Tagebucheinträgen vgl. Oei, Bernd: Franz Kafka. Mein Leben ist das Zögern vor der Geburt, Bremen 2014, S. 51.

»Vorgestern geträumt:

> Lauter Theater, ich einmal oben auf der Galerie, einmal auf der Bühne, ein Mädchen, die ich vor ein paar Monaten gern gehabt hatte, spielte mit, spannte ihren biegsamen Körper, als sie sich im Schrecken an einer Sessellehne festhielt; ich zeigte von der Galerie auf das Mädchen, das eine Hosenrolle spielte, meinem Begleiter gefiel sie nicht. In einem Akt war die Dekoration so groß, daß nichts anderes zu sehen war, keine Bühne, kein Zuschauerraum, kein Dunkel, kein Rampenlicht; vielmehr waren alle Zuschauer in großen Mengen auf der Szene, die den Altstädter Ring darstellte, wahrscheinlich von der Mündung der Niklasstraße aus gesehn. Trotzdem man infolgedessen den Platz vor der Rathausuhr und den kleinen Ring eigentlich nicht hätte sehen dürfen, war es doch durch kurze Drehungen und langsame Schwankungen des Bühnenbodens erreicht, daß man zum Beispiel vom Kinskypalais aus den kleinen Ring überblicken konnte. Es hatte dies keinen Zweck, als womöglich die ganze Dekoration zu zeigen, da sie nun schon einmal in solcher Vollkommenheit da war und da es zum Weinen schade gewesen wäre, etwas von dieser Dekoration zu übersehn, die, wie ich mir wohl bewußt war, die schönste Dekoration der ganzen Erde und aller Zeiten war.«[118]

Anders als in der ersten Erzählung bewegt sich der Zuschauer in Kafkas Traum zwischen Galerie und Bühne frei umher und wird später gar als Statist in das Stück integriert.[119] Nun wäre es etwas zu einfach, hier schlicht die Theatralität des Spektakels nachzeichnen zu wollen, worin ein jeder überall zum Statisten, aber auch zum Zuschauer wird und sich das Oben und Unten dadurch durch »Charaktermasken«[120] zu ersetzen beginnt. Dennoch ist es erstaunlich, wie hier im Traum eine Art Oberflächenästhetik beschrieben wird, die in ihrer Anordnung von Zuschauern als geometrische Objekte – so helfen diese durch ihre Anwesenheit, den Altstädter Ring darzustellen – an eine Literarisierung des Kracauer'schen *Ornamentes der Masse* erinnert, worin sich die Rolle von Zuschauer und Mitwirkendem zu vermischen beginnt. Doch dabei bleibt es nicht. So ist es zusätzlich bemerkenswert, wie im Traum die Dekoration zum eigentlichen Zweck der mechanisch bewegten Bühnenanordnung wird, die, wenn sie schon einmal da ist, auch in ihrer Fülle gezeigt werden soll. Der durch die Bühne in Bewegung versetzte Bilderlauf wird analog zu Debords Überlegungen zum Spektakel oder auch analog zu Virilios Überlegungen zum cineastischen Sehen zur primären Realität der Welt, abseits deren sich beschleunigender Abfolge von Bildern es keine Wahrnehmung mehr geben kann.

118 Kafka: Tagebücher 1909–1912, 2000, S. 186 f.

119 Nicht zuletzt deswegen ist der Zuschauer mehr als nur ein teilnahmsloser Beobachter, der »observes, but does not participate« (Spahr: Kafka's »Auf der Galerie«. A Stylistic Analysis, 1960, S. 213).

120 Marx: Das Kapital, Bd. I, 1968, S. 100.

Der entscheidende Punkt ist nun, dass im Traum ebenso wie *auf der Galerie* – oder verallgemeinert in einer durch die beschleunigte Bildabfolge konstituierten Welt – der Überblick alleine keinen erkenntnistheoretischen Vorteil mehr zu bieten hat. »Kein Bild gibt das Ganze wieder«,[121] notiert Kafka in einem Tagebucheintrag von 1912 zum Besuch des Goethehauses. So können weder der Blick von der Galerie noch die ohne physikalische Hindernisse stattfindende deterritorialisierte Traumbewegung durch den Raum hindurch dem Subjekt eine Hilfe bei der Überwindung des Gegenwärtigen einer traumhaften Realität anbieten. Die entsetzliche Wahrheit in Kafkas *Auf der Galerie* liegt darin, dass die fragmentierte Wirklichkeit aus der Position der Totalen entspringt, die zwar alles zu überblicken vermag, doch ebenso dem Schein des Realen zum Opfer fällt – dies aufgrund dessen, dass dem Sehen in einer verbildlichten Welt gerade das entgeht, was diese nunmehr auszumachen droht, ja dieses Sehen gar selbst Ausdruck der »technischen Rationalität«[122] seiner Zeit geworden ist. Dazu passt, dass sich in Kafkas Traumerfahrung der Erzähler, der Konsument und der Schauspieler zu vermischen beginnen; sie alle werden zu Kollaborateuren der neuen Erfahrung gemacht, deren Synthese sich als das im Spektakel konstituierte Sehen verstehen lässt, das keine Erkenntnis liefern kann.

Dieses Sehen als Ausdruck seiner historischen Bedingung verstehend beschreibt auch Debord: »Das Spektakel als Tendenz, durch verschiedene spezialisierte Vermittlungen die nicht mehr unmittelbar greifbare Welt *zur Schau zu stellen*, findet normalerweise im Sehen den bevorzugten menschlichen Sinn, der zu anderen Zeiten der Tastsinn war; der abstrakteste und mystifizierbarste Sinn entspricht der verallgemeinerten Abstraktion der heutigen Gesellschaft.«[123] Eine solche spezialisierte Vermittlung wohnt beispielsweise der bewegten Bildabfolge inne, wie sie in ihrer Ästhetik des Verschwindens in den vorhergehenden Kapiteln beschrieben wurde. Für Kafkas Erzählung bedeutet dies, dass das mögliche »Halt!« derjenigen Praxis entsprechen würde, die dem Spektakel Einhalt gebieten kann, das »die ganze Schwäche des abendländisch-philosophischen Entwurfes geerbt [hat], der in einem von den Kategorien des *Sehens* beherrschten Begreifen der Tätigkeit bestand.«[124] Das »Halt!« wirkt dadurch als Gegensatz zu allen anderen, die Bewegung nicht antastenden Ausstiegsmöglichkeiten. Es erscheint, wie dies Walter Benjamin einst formulierte, als »Notbremse« »in diesem Zuge reisenden Menschengeschlechts«.[125] Doch selbst bei einem erfolgreichen Versuch droht, wie dies Karin Keller bemerkt, noch immer Anpassung: »Als Clownnummer einer Mäd-

121 Kafka: Reisetagebücher, 1994, S. 189.

122 Debord: Die Gesellschaft des Spektakels, 1996, S. 20.

123 Ebd., S. 19.

124 Ebd., S. 20.

125 »Marx sagt, die Revolutionen sind die Lokomotiven der Weltgeschichte. Aber vielleicht ist dem gänzlich anders. Vielleicht sind die Revolutionen der Griff des in diesem Zuge reisenden Menschengeschlechts nach der Notbremse.« (Benjamin: Gesammelte Schriften, 1991, S. 1232.)

chenbefreiung in der Manege präsentiert, wäre der Protest ein zur Kunst entmächtigter und wiederholbarer Teil der Veranstaltung.«[126] Weil dem aber bekanntlich nicht so ist, selbst die Praxis einzig noch als vergegenwärtigte Hoffnung aus dem Vergangenen einzutreten vermag und der Galeriebesucher in seinem keine Erkenntnis generierenden Blick verharrt, bis er weinend in den Traum verfällt, dreht sich die Welt des Zirkus weiter, ohne tatsächlich jemals voranzuschreiten.

4.3 Aufstieg und Zusammenbruch: Erstes Leid

Auch in Kafkas *Erstes Leid* geht es um einen Artisten im Zirkus. Dieser erliegt erst dem Wunsch nach einer Intensivierung seiner artistischen Tätigkeit, bevor er am Ende daran zugrunde geht. Die im Vergleich zu *Auf der Galerie* etwas längere Erzählung wurde irgendwann in den Jahren 1921/22 verfasst und erschien 1922 erstmals in Kurt Wolffs Zeitschrift *Genius*.[127] 1924 wurde sie im Sammelband *Ein Hungerkünstler: Vier Geschichten* erneut veröffentlicht, was den in der Forschung häufig anzutreffenden Bezug zu den drei anderen Künstler-Erzählungen *Eine kleine Frau*, *Ein Hungerkünstler* und *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse* erklärt.[128] Dieser Bezug zur Künstlerfigur wird im Folgenden zwar in die Analyse des Textes einfließen, dennoch kann die kurze Erzählung, stärker als bisherige Forschungsbeiträge vermuten lassen, durchaus aus ihrer eigenen Bewegungs- und Beschleunigungslogik heraus analysiert werden.

Kafka selbst gab sich in seinen Briefen kritisch gegenüber der »widerlichen kleinen Geschichte«, die man am besten »aus Wolffs Schublade nehmen und aus seinem Gedächtnis wischen könnte«.[129] Wie Hartmut Vollmer jedoch nachweisen konnte, lässt sich dieser vielfach zitierte Selbstbefund nicht gänzlich aufrechterhalten.[130] So lassen sich nicht nur biografisch Nachweise für Kafkas positiven Bezug zur Geschichte finden, sondern die kurze Erzählung muss auch als ein äußerst dichter Text verstanden

126 Keller: Kunst und Melancholie. Zu Franz Kafkas Prosastück »Auf der Galerie«, 1986, S. 115.

127 Womit die Schaffensphase die Produktion von Kafkas *Schloss*-Roman überlappt (vgl. Vollmer, Hartmut: Die Verzweiflung des Artisten. Franz Kafkas »Erstes Leid« – eine Parabel künstlerischer Grenzerfahrung, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 72, 1988, S. 126–146). Kafka korrigierte die Druckfassung noch kurz vor seinem Tod, ohne allerdings viele Änderungen vorzunehmen (vgl. Reuß, Roland: Franz Kafka: »Erstes Leid«. Notizen zu einem Problem der Textkritik, in: Text: kritische Beiträge 1, 1995, S. 11–20).

128 Vgl. Gray: A Franz Kafka Encyclopedia, 2005, S. 85; zur Deutung als Zyklus vgl. Pott, Hans-Georg: Allegorie und Sprachverlust, in: Euphorion 73, 1979, S. 435–450; zur Künstlerfigur vgl. Guarda, Sylvain: Kafkas Hungerkünstler. Eine Messiade in humorig verwilderter Form, in: The German Quarterly 81 (3), 2008, S. 339–351.

129 Kafka, Franz: Briefe 1902–1924, Frankfurt a. M. 1958, S. 375.

130 Vollmer: Die Verzweiflung des Artisten. Franz Kafkas »Erstes Leid« – eine Parabel künstlerischer Grenzerfahrung, 1988, S. 130 f.

werden, der unterschiedliche Themenkomplexe wie die Arbeitswelt, die Künstlerexistenz, die zeitgenössischen Transportmöglichkeiten oder die neuen Kommunikationsmedien miteinander in Bezug zu setzen vermag. Das *Erste Leid* handelt von einem Trapezkünstler, der sich daran gewöhnt hat, sein Leben hoch oben in der Kuppel auf dem Trapez zu verbringen. Dabei prägen unterschiedliche Interessenlagen das Leben im Zirkus. Während der Zuschauer auf Unterhaltung hofft und der Impresario Einnahmen erwartet, versucht der Künstler seine Kunst zu perfektionieren.[131] Dies alles kann sich zu Beginn der Erzählung die Waage halten. Einzig die jeweiligen Reisen an neue Aufführungsorte stören den gewohnten Alltag und bringen insbesondere den hoch oben auf seinem Trapez lebenden Artisten aus seinem Konzept. Eines Tages jedoch teilt der Trapezkünstler auf einer solchen Reise dem im Zugabteil mitreisenden Impresario mit, dass er zukünftig zwei Trapeze statt nur einem für seine Aufführung benötige. Dieser Einsicht folgt ein innerer Zusammenbruch des Artisten. Zwar vermag der Impresario ihn schließlich zu beruhigen und seinen Tränenfluss zu beenden, jedoch endet die Erzählung damit, dass der Impresario zu beobachten glaubt, dass sich in diesem Moment der drohende Verfall anhand der erspähten ersten Falten des Künstlers ein erstes Mal abgezeichnet hat.

Anders als noch *Auf der Galerie* entspricht das Erzählen selbst nicht dem ständig in Bewegung stehenden heißen »Maschinenrhythmus«,[132] sondern ist »durch eine kühle Sprache des Protokolls bestimmt.«[133] Wie Felix Gress schreibt, wirkt die Geschichte fasst schon »reportagenhaft«.[134] Konzentriert wird in den fünf Abschnitten vom Geschehen erzählt, wobei in den ersten beiden Teilen zeitraffend in einer berichtenden Erzählung der allgemeine Zustand geschildert wird, der dritte und vierte Abschnitt als Übergang die Problemstellung des Reisens ausführen und der letzte Teil schließlich szenisch den Zusammenbruch auf einer Reise erläutert. Im Gegensatz zu *Auf der Galerie* entspricht die Erzählbewegung damit einer kontinuierlichen, auf einen einmaligen Höhepunkt zulaufenden Geschichte. An deren Ende wird mit den »ersten Falten« zwar das titelgebende »erste Leid« erwidert, doch setzt sich damit gleichzeitig ein Anfang, der den Weg zurück zum Beginn der Erzählung verunmöglicht. Dennoch ist die von der Fabrik bekannte zyklisch-rhythmische Bewegung, wie in den Ausführungen zur »Arbeit« im »Unternehmen« schon angedeutet wurde, erneut Bestand-

131 Was in Kafkas Text durch die Figurenanordnung durchaus in diesem Sinne modellartig angedacht wird; so wundert sich dann beispielsweise auch kein Zuschauer über das geschilderte Verhalten, geschweige denn, dass jemand in dieser Situation eingreifen würde (vgl. Hillmann, Heinz: Franz Kafka. Dichtungstheorie und Dichtungsgestalt, Bonn 1973, S. 69 f.).

132 Alt: Franz Kafka: Der ewige Sohn, 2008, S. 647.

133 Ebd.

134 Greß, Felix: Die gefährdete Freiheit: Franz Kafkas späte Texte, Würzburg 1994, S. 48.

teil der erzählten Welt.[135] So existieren zahlreiche zyklische Bewegungsabläufe, die parallel zu der sich linear gestaltenden Erzählung verlaufen.

Befasst man sich jedoch erst einmal mit dem linearen Verlauf, dann entspricht die Struktur der Story einer Abwärtsbewegung, die der Empfindung von Geschwindigkeit gleicht, die mit einem Verheißungsmoment beginnt, in eine Gewohnheit übergeht und mit einer Desillusionierung endet. So versprechen das Künstlerwesen und dessen Bewegungsgewalt zu Beginn die Möglichkeit zur Individuation. »Erfolgreich sein bedeutet, über die Macht einer viel höheren Geschwindigkeit zu verfügen und den Eindruck zu haben, der Eintönigkeit der zivilen Dressur zu entgehen«,[136] wie sich ein solcher Zustand mit Paul Virilio beschreiben ließe. Dabei wird das destabilisierte Gleichgewicht der Artistennummer auf dem Trapez in seiner »Übersteigerung von Umweltreizen wie Geschwindigkeit, Beschleunigung usw.«[137] als sinnlich reizvoll wahrgenommen. Dem folgt der Übergang in einen dauerhaften Zustand der Krise. Hier verkommt der Geschwindigkeitsrausch der Reise zum lästigen Ausflug, und der Verbesserungszwang gerät zur tyrannischen Gewohnheit. Dies entspricht, wie Felix Gress erwähnt, dem Übergang vom Singulären ins Allgemeine: »Erst strebt der Artist nach Vollkommenheit und bleibt deshalb oben auf dem Trapez, dann kommt er aus Gewohnheit nicht mehr zurück.«[138] Schließlich folgen zuletzt der Zusammenbruch und die innere Destabilisierung.[139] Diese Abwärtsbewegung läuft parallel zur Tendenz einer Auflösung der auktorialen Perspektive.[140] Während zu Beginn der Erzähler noch kommen-

135 »Ein Trapezkünstler – bekanntlich ist diese hoch in den Kuppeln der großen Varietébühnen ausgeübte Kunst eine der schwierigsten unter allen, Menschen erreichbaren – hatte, zuerst nur aus dem Streben nach Vervollkommnung, später auch aus tyrannisch gewordener Gewohnheit sein Leben derart eingerichtet, daß er, so lange er im gleichen Unternehmen arbeitete, Tag und Nacht auf dem Trapeze blieb.« (Kafka: Erstes Leid, 2011, S. 352.)

136 Virilio: Geschwindigkeit und Politik, 1980, S. 146.

137 Asendorf, Christoph: Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900, Gießen 1989, S. 125.

138 Greß: Die gefährdete Freiheit, 1994, S. 52.

139 Eine solche Abwärtsbewegung ist aber nicht dem Topos des ständigen Sturzes aus dem Paradies gleichzusetzen, wie dies die schon etwas ältere Kafka-Forschung teilweise impliziert hat (vgl. Kienlechner, Sabina: Negativität der Erkenntnis im Werk Franz Kafkas. Eine Untersuchung zu seinem Denken anhand einiger später Texte, Tübingen 1981, S. 110 f.). Eine solche Lektüre scheitert nur schon deswegen, weil der paradiesische Zustand gar nicht vorkommt, denn die Struktur der rauen Wirklichkeit hat sich mit dem Beginn der Erzählung schon längst etabliert, nur wird sie im Verlauf des Künstlerlebens durch die anzutreffenden Subjekte jeweils anders wahrgenommen.

140 Vgl. Elm, Theo: Problematisierte Hermeneutik. Zur ‚Uneigentlichkeit' in Kafkas kleiner Prosa, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 50, 1976, S. 481 f. Elm jedoch deutet diesen Perspektivenwandel als Entzug eines »kausalen Nützlichkeits- und Besitzdenkens«, dessen sich der Künstler entzieht, während der Impresario transparent bleibt, womit die versöhnende Perspektive des Beginns in die Perspektive des Impresarios transformiert wird.

tierend (»bekanntlich ist«)[141] und mit einem Mehrwissen (»ohne wissen zu können, dass ihn jemand beobachtete«)[142] erzählt, wird er gegen Ende bezüglich des Trapezkünstlers zunehmend unsicher (»Der Trapezkünstler aber, so als wolle er zeigen«)[143]. Dies führt dazu, dass das Verheißungsmoment und der Übergang zur Gewohnheit als Faktum präsentiert werden, während der rätselhafte Zusammenbruch den Leser zur Deutung auffordert, womit gleichzeitig eine im Folgenden zu tätigende Reflexion über die Struktur der Ausgangslage forciert wird.

Entgegen der kontinuierlichen Bewegung hin zum *ersten Leid* existieren jedoch zwei Erzählmomente, die immer wieder Stockungen verursachen. Erstens irritiert zu Beginn eine vom hier noch auktorialen Erzähler eingeforderte Komplizenschaft, die gleichzeitig bei der Interpretation behilflich sein will, wie sie beim Leser einen Reflexionsprozess in Gang setzt, der die Dekonstruktion der Zirkuswelt zur Folge hat.[144] Dies begünstigt es, die Erzählung als ständiges Krisenmoment zu verstehen, bei dem sowohl der Leser als auch der Künstler jeden Moment einen Bruch in der gewohnten Linearität erfahren könnten. Beobachtet werden kann dies in der schon nach dem zweiten Wort der Erzählung folgenden Parenthese, worin es heißt: »[B]ekanntlich ist diese hoch in den Kuppeln der großen Varietébühnen ausgeübte Kunst eine der schwierigsten unter allen, Menschen erreichbaren.«[145] Doch bei diesem »bekannten« theoretischen Fakt handelt es sich nicht um Alltagswissen, das vorausgesetzt werden kann. Die gesellschaftliche Relevanz der Trapezkunst muss erst durch den Erzähler eingeführt werden. Dieser Widerspruch zwischen dem Was – die Relevanz der Trapezkunst wird eingeführt – und dem Wie – der Gestus des »bekanntlich«, der dieses Wissen als Allgemeinwissen impliziert – des Erzählens lässt sich auch durch die syntaktische Stellung des »bekanntlich« verdeutlichen. Denn entgegen seiner semantischen Bedeutung, die Ankündigung einer bereits bekannten Information zur Verdeutlichung einer Sachlage, ist dieses im Satz so platziert, dass es im Sinne eines mimetischen Satzes ins Zentrum der Leseraufmerksamkeit rückt: Will der Leser im Weiteren das auftretende Leid des Artisten entschlüsseln, so muss er die Parenthese und das darin vermittelte Wissen als grundlegende Prämisse akzeptieren, womit er gleichzeitig dazu aufgefordert wird, den Schein der Zirkuswelt zu durchbrechen und nach den wahren Ursachen des Zusammenbruchs zu forschen. Der Versuch des Erzählers, eine gemeinsame Wissensbasis zu generieren, führt zur Selbstdekonstruktion der erzählten Welt. Damit steht Kafkas literarisches Werk mit seinem Drang, dieses immer wieder zu durchbrechen, und mit

141 Kafka: Erstes Leid, 2011, S. 352.

142 Ebd., S. 353.

143 Ebd., S. 354.

144 Darauf aufmerksam gemacht hat insbesondere Schilling, Klaus von: Das gelungene Kunstwerk. Paraphrasen zu Kafka und Hildesheimer, Würzburg 2015, S. 146 ff.

145 Kafka: Erstes Leid, 2011, S. 352.

seinem immanenten Krisenmoment in Opposition zum Werk des Trapezartisten, der beständig um eine harmonische Vervollkommnung bemüht ist.[146]

Vergleichbares ließe sich auch über die geschilderte Autofahrt sagen, die »freilich zu langsam für des Trapezkünstlers Sehnsucht«[147] war, oder darüber, dass »man natürlich«[148] einsah, dass der Trapezkünstler nicht aus Mutwillen so lebte. In beiden Fällen handelt es sich erneut entgegen der Geste des Erzählers um keine natürlichen Gegebenheiten, sondern um wesentliche Bestandteile der phantastischen Geschichte, die nur durch den Erzähler selbst eingeführt werden können – wobei insbesondere im zweiten Beispiel durch die Verwendung des Indefinitpronomens »man« die geforderte komplizenartige Verbindung von Erzähler und Leser nochmals gestärkt wird. Die in diesen Momenten performativ ausgelösten Stockungen,[149] die auf einem in Bewegung gesetzten auflösenden Reflexionsprozess beruhen, können nicht nur als Gegenbewegung zur Linearität der Erzählung, sondern auch als Hinweise darauf verstanden werden, dass Kafkas Geschichte nicht einfach als Künstlerallegorie, im Sinne einer ständigen Suche nach Vervollkommnung, gelesen werden kann.[150]

Dabei existieren innerhalb der erzählten Welt – ganz im Gegensatz zu dem in sukzessiven Abschnitten abgespulten Erzählen – zahlreiche sich nicht entwickeln woll-

146 Womit in einem dritten Vergleich das vollendete Stück auch Kafkas eigenem Empfinden beim Schreiben entgegensteht, das gemäß dessen Aussage als »jämmerliches Zeug, öde Strickstrumpfarbeit, mechanisch gestückelte, kleinliche Bastelei« (Kafka, Franz: Brief an Hans Mardersteig, in: Neumann, Gerhard: Kafka-Lektüren, Berlin, Boston 2013, S. 507 f.) erscheint. Diese Differenz zum Werk und zur Selbstbeschreibung des Künstlers zu betonen ist insofern wichtig, weil das *Erste Leid* nicht einfach eine biografische Allegorie auf Kafkas Künstlerleben darstellt.

147 Kafka: Erstes Leid, 2011, S. 353.

148 Ebd., S. 352.

149 Ergänzt wird das Stocken zu Beginn der Geschichte durch die Tendenz, das erwartete Verb durch Ergänzungen hinauszuzögern. Vgl. beispielsweise den Beginn des Satzes »Allen seinen, übrigens sehr geringen Bedürfnissen wurden durch einander ablösende Diener entsprochen […]« (ebd.), worin das ›übrigens‹ ein Zögern und damit ein Stocken verursacht. Möchte man diese performative Ebene des Textes weiter untersuchen, dann müsste man sich auch die Wiederholungsfiguren genauer anschauen, die nicht nur als Wortverdoppelungen »immer zwei Trapeze haben, zwei Trapeze« (ebd., S. 354), sondern auch als Klangwiederholungen funktionieren; vgl. beispielsweise die Kuppel des Zirkus und das Kupee des Zugabteils.

150 Eine geforderte Differenzierung bei der Beurteilung des Künstlers und seiner möglichen Werke ergibt sich auch durch andere Bezüge zu Kafkas Werk. In *Ein Bericht für eine Akademie* erkennt beispielsweise der Affe der Trapezkunst eine tiefere Bedeutung ab, und deren scheinhafte Freiheit entpuppt sich als Unfreiheit: »Oft habe ich in den Varietés vor meinem Auftreten irgendein Künstlerpaar oben an der Decke an Trapezen hantieren sehen. Sie schwangen sich, sie schaukelten, sie sprangen, sie schwebten einander in die Arme, einer trug den andern an den Haaren mit dem Gebiß. ›Auch das ist Menschenfreiheit‹, dachte ich, ›selbstherrliche Bewegung.‹« (Kafka, Franz: Ein Bericht für eine Akademie, in: Kafka, Franz: Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa, Frankfurt a. M. 2011, S. 298.)

ende Bewegungsabläufe, die wiederum gänzlich dem ununterbrochenen Drehen der zuletzt geschilderten Kunstreiterin entsprechen, beispielsweise beim dichotomen Lebensrhythmus des Trapezkünstlers, der entweder »seine Künste trieb oder ruhte« und dabei keinen Zustand dazwischen mehr kennt, oder bei den sich abwechselnden Dienern, die unten darüber wachen, was oben benötigt wird, und die notwendigen Waren beständig »in eigens konstruierten Gefäßen hinauf- und hinabzogen«.[151] Das konzentrierte Erzählen schreitet in seiner Abfolge aber durch diese zahlreichen zyklischen Bewegungen hindurch, ohne sie in ihrer Bewegung tatsächlich erzählen zu können. Ja, die Erzählung »vermeidet geradezu geflissentlich Bewegungseindrücke«,[152] wie Astrid Lange-Kirchheim treffend schreibt. Insofern sich die beiden Zeitpfeile, das heißt die Kreisbewegung und die Linie, nicht treffen, werden zwar die Bewegungsabläufe in einem Moment durch einen durativen Zustand beschrieben – beispielsweise »wachten« die Diener oder der Trapezkünstler »trieb Künste«[153] –, jedoch ohne die eigentliche Bewegung zu erzählen. So führt der Trapezkünstler kein einziges erzähltes Kunststück aus, ja ganz generell scheint er sich im tatsächlich Erzählten hauptsächlich in einer Position der Ruhe zu befinden. Die Erzählung beinhaltet folglich zwei sich unterscheidende Bewegungsmomente, deren Verhältnis sich durch das jeweils Abwesende bestimmen lässt: Wo erzählt wird, entsteht eine Ruhe, die sich dort, wo die Erzählung schweigt, in Bewegung verwandelt. Das latente Strukturmerkmal, das die beiden Momente gleichzeitig auszulösen vermag, findet sich dann in der leeren und homogenen Zeit wieder, die sich sowohl als zyklische Abfolge von Arbeitsabläufen als auch als Chronologie von Erzählsequenzen erfahren lässt.

Die Erzählung arbeitet mit verschiedenen Motiven der Zeitlichkeit. So verändert sich im Verlaufe der Geschichte erstens die Tageszeit, die mit der wärmenden Sonne innerhalb des dämmernden Zirkus beginnt und in der Nacht der Reise endet. Zweitens lässt sich vom Beginn der Erzählung bis zum Symptom der aufkommenden Falten eine zeitliche Bewegung des Älterwerdens beobachten, die sich auch im Überdauern unterschiedlicher »Direktionen«[154] zeigt, wobei als Gegenbewegung im letzten Satz explizit nochmals die »Kinderstirn«[155] des Künstlers erwähnt wird. Dieser Verfremdungseffekt bei der Gegenüberstellung der Falten und des kindlichen Körpers lässt sich nebenbei bemerkt als zusätzliche Entfremdungserfahrung verstehen, die den Künstler in seinem Tagesprogramm zwar altern lässt, ihm jedoch durch die eindimensionale Tätigkeit gerade keine Entwicklung zuspricht, sodass er auch im körperlichen Verfall ein

151 Kafka: Erstes Leid, 2011, S. 352.

152 Lange-Kirchheim, Astrid: Individuation oder Irrsinn? Zu Franz Kafkas Erzählung »Erstes Leid«, in: Buhr, Gerhard; Kittler, Friedrich A.; Turk, Horst (Hg.): Das Subjekt der Dichtung. Festschrift für Gerhard Kaiser, Würzburg 1990, S. 348.

153 Kafka: Erstes Leid, 2011, S. 352.

154 Ebd.

155 Ebd., S. 354.

nicht entwickeltes Kind bleibt.[156] Auf einer dritten Ebene findet eine Entwicklung der Jahreszeiten statt, indem der Morgen zur »wärmenden Jahreszeit« wird, was schließlich ein viertes Zeitmoment entfaltet, das die erzählte Entwicklungslinie in einen gesellschaftlich-historischen Rahmen versetzt. Dieser vierte Punkt zeigt sich anhand der Entwicklung von den im ersten Abschnitt geschilderten »Dienern« zu den »Angestellten« im zweiten Abschnitt und anhand der technischen Entwicklung beziehungsweise Beschleunigung der von den Dienern benutzten »eigens konstruierten Gefäße« zu den modernen, für die Reise genutzten »Rennautomobilen«. Diese zeitlichen Entwicklungslinien finden ihren Partner im langsamer werdenden Erzähltempo. Der erste Teil der Erzählung entspricht einer raffenden Erzählzeit, die eine nicht klar umrissene, aber doch langfristige Zeitspanne zu erzählen vermag. Jedoch beginnt sich das Verhältnis von Erzählzeit zu erzählter Zeit exakt dann anzugleichen, als der Erzähler die Schilderung der Reise mit den rasenden Rennautomobilen beendet hat. Das heißt, dass die Erzählgeschwindigkeit sich ab demjenigen Moment zu verlangsamen beginnt, als die zeitgenössisch größtmögliche Geschwindigkeit in Erscheinung tritt. Danach folgt einzig noch die Erläuterung des Zugabteils und der konkreten Reise, bei der auch ein erstes Mal ein Satz zeitdeckend in direkter Rede geschildert wird. Damit verlangsamt sich das Tempo gegenüber dem ersten Teil der Erzählung »genau gegenläufig zu der dargestellten Technik, die erst noch gemütlich vollzogen, fast nur statische Funktionen erfüllte (Gebäude, Reparatur des Daches) und jetzt eine rasende Bewegung ermöglicht«.[157] Dort also, wo die Technik beschleunigend immer neue Möglichkeiten erschaffen hat, gerät das Tempo für den Erzähler in Vergessenheit und wird selbst zum Abwesenden der Erzählung – oder aber erschafft eine neue Präsenz des Leides.

Ein vergleichbares, die Erzählung strukturierendes Prinzip von Anwesenheit und Abwesenheit zeigt sich auch im Verhältnis zwischen der geschilderten Rolle der Kunst und ihrem tatsächlichen Erzählumfang. Beispielsweise wird die sich beständig verbessernde Kunstbewegung einerseits zur Existenzgrundlage erkoren, die als Einzige die Vollkommenheit der Kunst zu bewahren vermag. Entsprechend heißt es am Ende des ersten Abschnittes: »Auch sah man natürlich ein, daß er nicht aus Mutwillen so lebte, und eigentlich nur so sich in dauernder Übung erhalten, nur so seine Kunst in ihrer Vollkommenheit bewahren konnte.«[158] Gleichzeitig aber marginalisiert die Erzählung andererseits das Kunstwerk, indem dieses kein einziges Mal erzählt wird und so aus dem erzählten Rahmen entschwindet.[159] Was also das Leben des Artisten ausmacht, findet im Erzählen selbst keinen Platz. Diese Verdrängungsbewegung korreliert mit dem Leben

156 Vgl. Hillmann: Franz Kafka, 1973, S. 70. Hillmann betont als einer der wenigen Forscher die Kinderstirne am Ende von Kafkas Erzählung.

157 Greß: Die gefährdete Freiheit, 1994, S. 55.

158 Kafka: Erstes Leid, 2011, S. 352.

159 Vgl. Mettler, Dieter: Werk als Verschwinden. Kafka-Lektüren, Würzburg 2011, S. 272.

auf dem Trapez, das zwar zu Beginn als existenzielle Grundbedingung vermittelt wird, vom Trapezkünstler später aber nur noch als »tyrannisch gewordene Gewohnheit«[160] wahrgenommen und folglich mit Verachtung überschüttet wird. Diese Tyrannei spiegelt sich auch in der die Gewohnheit unterbrechenden Reise.[161] Wenngleich die Sensation der Zirkusaufführung auf die Reise übertragen wird, kann der Weg zwischen dem Aufenthalt auf dem Trapez, der sich dank dem Rennautomobil und den leeren Straßen eigentlich als Geschwindigkeitsrausch präsentiert, »nicht lustvoll erfahren«[162] werden, sondern erscheint als zusätzliche Qual, wobei sich die Lust an der Bewegung zu einem nicht zu entbehrenden, aber doch lästigen Dauerzustand transformiert.

Das erwähnte Verhältnis von Anwesenheit und Abwesenheit neu perspektivierend, beschreibt Astrid Lange-Kirchheim Kafkas Trapezkünstler als »Inversion des Philobaten, der auf seinem Trapez sitzt und ruht, sich dort auf Dauer [...] für ein ›Bleiben‹ einrichtet, also oknophil von ihm gehalten sein möchte«.[163] Damit beinhaltet der Lebenszustand des Trapezkünstlers sowohl Elemente einer Philobatie – »der Vermeidung von Objekten«[164] – als auch einer Oknophilie – »der Anklammerung ans Objekt«.[165] Ohne weiter auf diesen psychoanalytischen Befund eingehen zu wollen, liegt das interessante Argument von Lange-Kirchheim darin, dass die beiden Zustände keine Gegensätze darstellen müssen, sondern »gleichermaßen Reaktionen auf erlittene Versagungen«[166] sind. So klammert sich der Trapezkünstler gleichzeitig an sein Objekt, wie er in der Kunstbewegung, weit weg von der Realität des Bodens, eine Fluchtbewegung vor diesem inszeniert. Dadurch erscheint das Trapez sowohl als zu bewahrendes als auch als zu verdrängendes Element, beinhaltet also ebenso das Spiel von An- und Abwesenheit, birgt jedoch in diesem noch nicht verdoppelten Zustand ein gewisses Maß an Stabilität. Beide Zustände lassen sich zudem im Widerstreit des Grundkonflikts zwischen Abhängigkeit und Individuation lesen, in dem sich auch der Trapezkünstler befindet. Denn einerseits ermöglicht ihm die vollendete Kunst den Rahmen für die Individuation, andererseits ist er aber sowohl von der ihn über die Zeitspanne hinweg zerstörenden Bewegungslogik als auch von den ihm zur Seite stehenden Zirkusfiguren

160 Kafka: Erstes Leid, 2011, S. 352.

161 »Zwar sorgte der Impresario dafür, daß der Trapezkünstler von jeder unnötigen Verlängerung seiner Leiden verschont blieb: für die Fahrten in den Städten benützte man Rennautomobile, mit denen man, womöglich in der Nacht oder in den frühesten Morgenstunden, durch die menschenleeren Straßen mit letzter Geschwindigkeit jagte, aber freilich zu langsam für des Trapezkünstlers Sehnsucht.« (Ebd., S. 353.)

162 Lange-Kirchheim: Individuation oder Irrsinn? Zu Franz Kafkas Erzählung »Erstes Leid«, 1990, S. 352.

163 Ebd.

164 Ebd.

165 Ebd.

166 Ebd.

abhängig. Diese Abhängigkeit wiederum entfernt ihn, wie Hartmut Vollmer schreibt, »immer weiter von der menschlichen Gemeinschaft«,[167] sodass sich das Verhältnis der anderen Figuren zum Trapezkünstler als eine vollkommen entäußerte Beziehung gestaltet, die sich der Interaktion mit einem Objekt anzugleichen beginnt – was nebenbei bemerkt ebenfalls der beschleunigten Reiseerfahrung des »nahezu kommunikationslosen Vorbeigleitens«,[168] so Sabine Boomers, beim rasenden Ortswechsel des Zirkus entspricht. Zwar berichtet der Erzähler bezüglich dieser entleerten Kommunikationsformen zu Beginn des zweiten Abschnitts von einigen Gesprächen mit zufällig auftretenden Figuren, diese erscheinen aber derart inhaltslos, dass bezüglich der sozialen Beziehungen des Trapezkünstlers von einem zunehmend entfremdeten Zustand ausgegangen werden muss:

> »Doch war es oben auch sonst gesund, und wenn in der wärmeren Jahreszeit in der ganzen Runde der Wölbung die Seitenfenster aufgeklappt wurden und mit der frischen Luft die Sonne mächtig in den dämmernden Raum eindrang, dann war es dort sogar schön. Freilich, sein menschlicher Verkehr war eingeschränkt, nur manchmal kletterte auf der Strickleiter ein Turnerkollege zu ihm hinauf, dann saßen sie beide auf dem Trapez, lehnten rechts und links an den Haltestricken und plauderten, oder es verbesserten Bauarbeiter das Dach und wechselten einige Worte mit ihm durch ein offenes Fenster, oder es überprüfte der Feuerwehrmann die Notbeleuchtung auf der obersten Galerie und rief ihm etwas Respektvolles, aber wenig Verständliches zu. Sonst blieb es um ihn still; nachdenklich sah nur manchmal irgendein Angestellter, der sich etwa am Nachmittag in das leere Theater verirrte, in die dem Blick sich fast entziehende Höhe empor, wo der Trapezkünstler, ohne wissen zu können, daß jemand ihn beobachtete, seine Künste trieb oder ruhte.«[169]

Auch die durch die Erwähnung der frischen Luft in den wärmeren Jahreszeiten vom Erzähler getätigte ironische Relativierung des entfremdeten Status kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich hier der Zustand der »tyrannisch gewordenen Gewohnheit« auf die allgemeine Lage des Trapezkünstlers ausgeweitet hat. So bedingt allein schon die zu einem bestimmten Moment erreichte Schönheit deren Abwesenheit zu allen anderen möglichen Zeitpunkten. Auch scheint dieser seine gesellschaftliche Lage als auf ein Publikum angewiesener Künstler, und damit eine entäußerte Position der ständigen Abhängigkeit, internalisiert zu haben. Denn abseits seiner »übrigens sehr

167 Vollmer: Die Verzweiflung des Artisten. Franz Kafkas »Erstes Leid« – eine Parabel künstlerischer Grenzerfahrung, 1988, S. 133.

168 Boomers, Sabine: Reisen als Lebensform. Isabelle Eberhardt, Reinhold Messner und Bruce Chatwin, Frankfurt a. M. 2004, S. 65.

169 Kafka: Erstes Leid, 2011, S. 352 f.

geringen Bedürfnisse« besitzt er keine anderen Interessen mehr, als am Trapez zu turnen und sich in der Hoffnung auf Vollkommenheit beständig zu verbessern – so ließe sich sein Leben schließlich gut mit einem Ausruf von Gregor Samsas Vater beschreiben: »Der Junge hat ja nichts im Kopf als das Geschäft.«[170] Vom künstlerischen und damit eigentlich kreativen Aspekt ist nicht mehr viel zu spüren.

Die vollzogene Kommunikation mit seinen Mitmenschen entspricht – parallel zur Abwärtsbewegung bei der Empfindung von Geschwindigkeit – einer Entfernungsbewegung, bei der zuerst tatsächlich noch ein sozialer Austausch stattfindet, der jedoch mit dem anonymen Angestellten, der nicht bemerkt werden kann, in ein entleertes und entmenschlichtes Verhältnis übergeht. Schon der Feuerwehrmann signalisiert dieses Ende der menschlichen Beziehung. Denn wenn dieser dem Trapezkünstler einzig noch »Respektvolles, aber wenig Verständliches« zurufen kann, dann verlagert sich der kommunikative Akt in seine rein phatische Funktion. Es geht also nicht mehr darum, sich über etwas auszutauschen, sondern einzig noch darum, sich zu vergewissern, dass die entsprechende Person überhaupt noch zur Kommunikation fähig ist, sprich einem Menschen gleicht und keine Verwandlung durchgemacht hat.[171] Der Trapezkünstler aber, dies versichern zumindest die zufälligen Gespräche, kann sich hoch oben nicht verwandeln, womit am Ende nur der drohende Zusammenbruch bleibt.

Diese gelebte Entfremdung entspricht, so vermitteln dies die ersten beiden Abschnitte, einem Dauerzustand, der trotz Entwicklung keinen Anfang und kein Ende kennt. Die einzigen darin auftauchenden Störmomente stellen abseits der unliebsamen Reisen diejenigen Moment der Auftritte dar, in denen andere Artisten ihre Kunstwerke in der Manege aufführen müssen und der Trapezkünstler durch seine Anwesenheit die Illusion der Auftritte durchbricht:

> »Besondere Schwierigkeiten für die Umwelt ergaben sich aus dieser Lebensweise nicht; nur während der sonstigen Programmnummern war es ein wenig störend, daß er, wie sich nicht verbergen ließ, oben geblieben war und daß, trotzdem er sich in solchen Zeiten meist ruhig verhielt, hie und da ein Blick aus dem Publikum zu ihm abirrte. Doch verziehen ihm dies die Direktionen, weil er ein außerordentlicher, unersetzlicher Künstler war. Auch sah man natürlich ein, daß er nicht aus Mutwillen so

170 Kafka, Franz: Die Verwandlung, in: Kafka, Franz: Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa, Frankfurt a. M. 2011, S. 95.

171 Was in Kafkas erzählten Welten, wie Walter Benjamin beschreibt, bekanntlich eine nicht unwesentliche Nachfrage ist: »Denn so wie K. im Dorf am Schloßberg lebt der heutige Mensch in seinem Körper; er entgleitet ihm, ist ihm feindlich. Es kann geschehen, daß der Mensch eines Morgens erwacht, und er ist in ein Ungeziefer verwandelt.« (Benjamin, Walter: Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages, in: Gesammelte Schriften, Bd. I.2, Frankfurt a. M. 1991, S. 424.)

lebte, und eigentlich nur so sich in dauernder Übung erhalten, nur so seine Kunst in ihrer Vollkommenheit bewahren konnte.«[172]

Dass dieser Zustand überhaupt störend wirken könnte, hängt damit zusammen, dass für das perfekte Gelingen der Zirkusillusion, dem Theater nicht unähnlich, alle bei der jeweiligen Nummer nicht beteiligten Personen aus dem Sichtfeld verschwinden müssten. Im beschriebenen Zustand jedoch verirrt sich ab und an ein Blick zu dem auf dem Trapez verharrenden Künstler – was als Motiv im nächsten Abschnitt noch einmal anhand derjenigen Momente verdoppelt wird, in denen Angestellte sich in den leeren Zirkus »verirren« und dabei unfreiwillig den Trapezkünstler beobachten. Das Problem liegt hierbei nicht nur darin, dass der Trapezkünstler die Aufführung durch die möglicherweise erfolgende Ablenkung der Zuschauer stören könnte, sondern auch darin, dass die warenästhetische Illusion des Konsumobjekts den Produktionsprozess zu verheimlichen beziehungsweise zu »verbergen« versucht. Solange aber der Trapezkünstler hoch oben auf seinem Trapez sichtbar bleibt und damit seine Leidensgeschichte potenziell wahrnehmbar ist, kann diese Illusion nicht gänzlich gelingen, was dem Leser wie dem Zuschauer erneut eine Entlarvung der Zirkuswelt ermöglicht. Denn der zauberhafte Schein der Zirkusaufführung besteht, wie in der zuletzt geschilderten Erzählung *Auf der Galerie* auch, gerade darin, die Einmaligkeit des Kunstwerks zu behaupten, dem in jedem einzelnen Falle ein mögliches Nichtgelingen beiwohnt, was folglich gleichzeitig die tausendfach erfolgreiche Wiederholung im Training bewusst auszublenden versucht. Dieser Zustand bedingt eine gesellschaftliche Stellung der Künstler »als traurige Spaßmacher für ein lebenshungriges Publikum, das Kunst alleine zum Zweck der Entspannung konsumiert und erbarmungslos stets neue Sensationen verlangt«.[173] Dadurch liegt in der künstlerischen Darbietung als Konsumobjekt auch die verborgene Struktur des Zirkusalltags. Denn was vordergründig als Selbstverständlichkeit präsentiert wird – die geforderte Leistungssteigerung bei den Aufführungen oder das mühsame Reisen an neue Orte –, ist nicht einfach Zirkustradition, sondern das Ergebnis davon, dass die jeweiligen Aufführungen konsumiert, das heißt kommodifiziert werden müssen.[174]

Diese Abhängigkeit vom Publikum führt zu einer Entäußerung der geleisteten Arbeit, ganz ähnlich, wie sie von Karl Marx in den *Ökonomisch-philosophischen Manuskripten* als Grundpfeiler der Entfremdung ausgemacht wurde.[175] So gehört das Endprodukt nicht

172 Kafka: Erstes Leid, 2011, S. 352.

173 Alt: Franz Kafka: Der ewige Sohn, 2008, S. 645.

174 Womit der Künstler als zusätzlicher Druck, wie dies beispielsweise auch bei der Erzählung *Der Hungerkünstler* thematisiert wird, stets auch dem Wandel des Geschmackes unterworfen ist.

175 »Worin besteht nun die Entäußerung der Arbeit? Erstens, dass die Arbeit dem Arbeiter äußerlich ist, d. h. nicht zu seinem Wesen gehört, dass er sich daher in seiner Arbeit nicht bejaht, sondern verneint, nicht wohl, sondern unglücklich fühlt, keine freie physische und geistige Energie entwickelt, sondern

mehr dem dieses produzierenden ArbeiterInnen, und die Arbeit erscheint nicht mehr als produktiver und kreativer, sondern als lästiger Vorgang. Dies zeigt sich in Kafkas Text jedoch einzig dem Leser, der die verschiedenen Ebenen zu durchschauen vermag, denn für den Trapezkünstler weicht sein Leben entschieden von dieser in einer Disziplinargesellschaft verfassten Bestimmung ab. So verneint er beispielsweise die Arbeit nicht. Sie tritt ihm nicht als ein äußerer Zwang, sondern als individualisiertes Begehren, »seine Kunst in ihrer Vollkommenheit«[176] zu bewahren, entgegen. Dadurch wird wie schon im zweiten Teil von *Auf der Galerie* die Kontrollgesellschaft zu einem dominanten Subtext der Erzählung.[177] Daraus folgend hebt sich auch der Gegensatz von Freizeit und Arbeit auf und der Trapezkünstler ist nunmehr dort zu Hause, wo auch die Arbeit ist: auf dem Trapez. Somit existiert in der Künstlerexistenz der Prototyp des neuen Geistes des Kapitalismus, sprich der Künstler lebt mit einer internalisierten Vorstellung, »die das Engagement für den Kapitalismus rechtfertigt«[178] und die damit über den physischen Zwang der Lohnabhängigkeit hinausgeht. Der Trapezkünstler erlebt die »Kunst als Leben und das Leben als Kunst«,[179] nicht weil die Kunst totalitär zu werden droht, sondern weil die Kunst erstmals als moderne Lohnarbeit in Erscheinung tritt. Dies hat auch Auswirkungen auf andere Figuren. So erscheint der Impresario, ganz ähnlich dem Direktor im zweiten Teil von *Auf der Galerie*, als hilfsbereiter

seine Physis abkasteit und seinen Geist ruiniert. Der Arbeiter fühlt sich daher erst außer der Arbeit bei sich und in der Arbeit außer sich. Zu Hause ist er, wenn er nicht arbeitet, und wenn er arbeitet, ist er nicht zu Haus. Seine Arbeit ist daher nicht freiwillig, sondern gezwungen, Zwangsarbeit. Sie ist daher nicht die Befriedigung eines Bedürfnisses, sondern sie ist nur ein Mittel, um Bedürfnisse außer ihr zu befriedigen. Ihre Fremdheit tritt darin rein hervor, dass, sobald kein physischer oder sonstiger Zwang existiert, die Arbeit als eine Pest geflohen wird. Die äußerliche Arbeit, die Arbeit, in welcher der Mensch sich entäußert, ist eine Arbeit der Selbstaufopferung, der Kasteiung. Endlich erscheint die Äußerlichkeit der Arbeit für den Arbeiter darin, dass sie nicht sein eigen, sondern eines andern ist, dass sie ihm nicht gehört, dass er in ihr nicht sich selbst, sondern einem andern angehört« (Marx, Karl; Engels, Friedrich: Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844, in: Marx-Engels-Werke, Bd. 40, Berlin (DDR) 1968, S. 514).

176 Kafka: Erstes Leid, 2011, S. 352.

177 Vgl. zur Kontrollgesellschaft im *Ersten Leid* Kleinwort: Incidental and Preliminary – Features of the Late Kafka, 2011. Dabei zeigen sich die bekannten Probleme in der Anwendung von Deleuzes Schriften. Im Gegensatz zu anderen TheoretikerInnen der Kontrollgesellschaft, beispielsweise Herbert Marcuse (vgl. etwa Marcuse: Der eindimensionale Mensch, 2004, wo der Begriff der Kontrolle eine wesentliche Rolle spielt), Guy Debord oder Karl Marx (vgl. etwa die Unterscheidung zwischen formeller und reeller Subsumtion in Marx: Das Kapital, Bd. I, 1968), entkontextualisieren sich bei Deleuze die Macht- von den Kapitalverhältnissen zugunsten eines offeneren und in seinen Metaphern oftmals frei interpretierbaren Erklärungsansatzes. Deswegen kann Kleinwort beispielsweise auch textkritisch auf Kafkas Schreibprozess und die Kontrollgesellschaft eingehen, ohne dabei den Zirkus, der eigentlich ein Unternehmen ist, zu erwähnen.

178 Boltanski, Luc; Chiapello, Ève: Der neue Geist des Kapitalismus, Konstanz 2006, S. 43.

179 Guarda: Kafkas Hungerkünstler, 2008, S. 343.

Freund und nicht als disziplinierender Chef, der in Umkehrung der sozialen Verhältnisse »zu seinen Diensten«[180] (für den Trapezartisten) bereitsteht oder dem Trapezartisten dafür dankt, dass dieser ihn auf angebliche Fehler aufmerksam gemacht habe.

Stets bleibt für den Trapezartisten aber das Grundproblem bestehen, dass die Arbeit nicht sein Eigen ist, dass sie also vom Publikum im Akt des Konsums enteignet wird. Der Widerspruch zwischen neuem lebensweltlichem Bewusstsein und alter disziplinargesellschaftlicher Umgebung beziehungsweise zwischen dem Schein der Aufführung und den Eigentumsverhältnissen generiert in der Folge ein Spannungsfeld, das in der verzweifelten Verhandlung – »wie kann ich denn leben« – der eigenen Lebensexistenz mündet. So kann, wie die Erzählung im letzten Abschnitt schildert, der entfremdete Zustand auf die Dauer nicht in Stabilität verharren. Zwar hat der Künstler schon etliche kritische Reisen überstanden, die in ihrer grenzüberschreitenden Bewegung, wobei der Artist zumindest zwischenzeitlich von seinem Trapez heruntersteigen muss und damit den Boden der Realität für kurze Zeit betritt, jedes Mal die Möglichkeit der Destabilisierung bieten. Und auch im beschriebenen Fall kann der Trapezartist vorerst das Gepäcknetz in dessen bezüglich des Abstands zum Boden vorherrschender Verwandtschaft zum Trapez zur inneren Stabilisierung nutzen, jedoch folgt in der vom Erzähler ausgeführten Reise schließlich doch der innere Zusammenbruch:

> »So fuhren sie wieder einmal miteinander, der Trapezkünstler lag im Gepäcknetz und träumte, der Impresario lehnte in der Fensterecke gegenüber und las ein Buch, da redete ihn der Trapezkünstler leise an. Der Impresario war gleich zu seinen Diensten. Der Trapezkünstler sagte, die Lippen beißend, er müsse jetzt für sein Turnen, statt des bisherigen einen, immer zwei Trapeze haben, zwei Trapeze einander gegenüber. Der Impresario war damit sofort einverstanden. Der Trapezkünstler aber, so als wolle er es zeigen, daß hier die Zustimmung des Impresario ebenso bedeutungslos sei, wie es etwa sein Widerspruch wäre, sagte, daß er nun niemals mehr und unter keinen Umständen nur auf einem Trapez turnen werde. Unter der Vorstellung, daß es vielleicht doch einmal geschehen könnte, schien er zu schaudern. Der Impresario erklärte, zögernd und beobachtend, nochmals sein volles Einverständnis, zwei Trapeze seien besser als eines, auch sonst sei diese neue Einrichtung vorteilhaft, sie mache die Produktion abwechslungsreicher. Da fing der Trapezkünstler plötzlich zu weinen an. Tief erschrocken sprang der Impresario auf und fragte, was denn geschehen sei, und da er keine Antwort bekam, stieg er auf die Bank, streichelte ihn und drückte sein Gesicht an das eigene, so daß er auch von des Trapezkünstlers Tränen überflossen wurde. Aber erst nach vielen Fragen und Schmeichelworten sagte der Trapezkünstler schluchzend: ›Nur diese eine Stange in den Händen – wie kann ich denn leben!‹ Nun war es dem Impresario schon leichter, den Trapezkünstler zu

180 Kafka: Erstes Leid, 2011, S. 354.

trösten; er versprach, gleich aus der nächsten Station an den nächsten Gastspielort wegen des zweiten Trapezes zu telegraphieren; machte sich Vorwürfe, daß er den Trapezkünstler so lange Zeit nur auf einem Trapez hatte arbeiten lassen, und dankte ihm und lobte ihn sehr, daß er endlich auf den Fehler aufmerksam gemacht hatte.«[181]

Zwar erscheint die Reise als Auslöser einer inneren Destabilisierung, sie ist aber nicht deren eigentliche Ursache. So lenkt sie einzig die Gedanken des Künstlers auf die in diesem Moment grenzüberschreitende Vorstellung davon, dass sich das Kunstwerk auch mit zwei Trapezen durchführen ließe. Die Möglichkeit hierzu war zwar auch bisher latent als Grundbedingung des sensationsgeladenen Konsumobjekts gegeben, jedoch war dies in seiner möglichen Ausführung noch nicht in die Vorstellungskraft des Trapezkünstlers vorgedrungen.[182] Doch es ist nicht so, dass die Desillusionierung einfach da einsetzt, wo gedanklich ein Steigerungsimperativ entsteht, sondern sie ist explizit mit der dabei imaginierten räumlichen Anordnung verknüpft, dass sich neu »zwei Trapeze einander gegenüber« stehen. Denn erst in dieser spezifischen Ordnung der beiden Trapeze entlädt sich die spannungsgeladene Einheit von Oknophilie und Philobatie in einen Beschleunigungsvorgang, der wiederum für den Künstler einen derart großen Druck erzeugt, dass dieser sich nicht mehr zu artikulieren, sondern allein noch zusammengekrümmt zu weinen vermag. Denn während die Turnbewegung bei einem einzigen Trapez bedingt, dass die Fluchtbewegung immer wieder zum sichernden Trapez zurückführen muss, dessen kinetischer Gang wiederum zur Flucht anregt, also in einem das jeweils andere Moment stets abwesend ist, erzeugen zwei sich gegenüberliegende Trapeze eine immer sichtbare Anwesenheit des furchteinflößenden Objekts. Dies führt dazu, dass sich, wie bei zwei sich gegenüberstehenden Magneten, die darin ausgelöste Bewegung im Kreise zu beschleunigen beginnt, was mit jedem neu hinzugekommenen Objekt ein zusätzliches Kraft- und damit beschleunigtes Geschwindigkeitsfeld eröffnet.

Der Wunsch des Artisten, endlich zwei Trapeze aufzustellen, steht in einem bemerkenswerten Widerspruch zum historischen Kontext, den bisher nur wenige ForscherInnen erläutert haben.[183] Denn mehrere Trapeze gehören spätestens seit Jules Léotards Auftritt vom 12. November 1859 im Pariser Cirque Napoléon, als erstmals nachweislich in einer öffentlichen Vorführung zwei Trapeze verwendet wurden, zum Standardrepertoire der Zirkusakrobatik.[184] Das historische Artistenproblem – ob man auch mit

181 Ebd., S. 353 f.

182 Insofern erst die Reise den Blick auf das eigene Sein und dessen Verortung lenkt, bedeutet dies nebenbei bemerkt auch, dass, wie schon bei der Galerie, die von oben einen Überblick verschaffende Sehperspektive kein Garant für eine Erkenntnis darstellt.

183 Diesem Versäumnis entgegen steht die Analyse von Bauer-Wabnegg: Zirkus und Artisten in Franz Kafkas Werk, 1986.

184 Vgl. Léotard, Jules: Der fliegende Mensch, in: Winkler, Dietmar; Winkler, Gisela (Hg.): Allez hopp

mehreren Trapezen turnen kann – wird in Kafkas Erzählung in eine Zeit – die Zeit der Rennautomobile und der Eisenbahn – versetzt, wo dieses Problem schon längst behoben wurde. Dies verstärkt den allegorischen Charakter der Erzählung insofern, als dass damit die vom Leser zu lösende Problemstellung von der historischen Akrobatik weggeschoben wird. Zusätzlich stellt sich damit auch die Frage nach einem intertextuellen Einfluss. So finden sich in Léotards 1860 auf Französisch erschienener Autobiografie etliche inhaltliche Parallelen zu Kafkas Text, deren bewusste Kenntnisnahme jedoch nicht nachweisbar ist und die freilich auch auf konventionalisierte Künstlermotive oder mündliche Nacherzählungen zurückgeführt werden können.[185] Léotard berichtet beispielsweise davon, wie er sich zu Beginn seines Lebens mit der Trapezkunst zu vereinen begann, was dem Verheißungsmoment des Kafka'schen Trapezkünstlers ganz ähnlich ist: »Man hat mir erzählt, ich selbst kann mich kaum an diese Zeit erinnern, dass ich mit dem ersten Augenaufschlag meine Ärmchen nach einem Trapez ausstreckte, das vor mir schaukelte, und dass es das sicherste Mittel war, mich zu beruhigen, wenn ich schrie, mich an eines der Gymnastikgeräte anzuhängen.«[186] Die Frage stellt sich also, ob Kafka dieses nachträgliche Erzählen in seinem Text nicht selbst übernimmt und entsprechend einer Literarisierung der in der Trapezkunst existierenden Widersprüche nochmals neu gestaltet. Denn auch den möglichen Zusammenbruch hatte Léotard schon geschildert, beispielsweise als er über die Arbeit vor seinem ersten großen Auftritt berichtet: »In den ersten Tagen war ich damit beschäftigt, meine Geräte aufzubauen. Ich hatte das Gefühl, mein eigenes Grabmal zu errichten.«[187] Worauf dann tatsächlich der Zusammenbruch folgt: »Der Gedanke an meinen ersten Auftritt verfolgte mich Tag und Nacht. Nach etlichen Tagen solcher fieberhaften Existenz verließen mich alle meine physischen und psychischen Kräfte: Mich warf eine Krankheit nieder, die von den Medizinern als typhöses Fieber bezeichnet wird.«[188] Léotards Krankheit liegt also in dessen eigener Lesart, ganz ähnlich Kafkas Trapezartisten, nicht das eigentliche

durch die Welt. Aus dem Leben berühmter Akrobaten, Berlin (DDR) 1987², S. 32 f. Auf Deutsch erschien der Text allerdings erst sehr viel später und nur auszugsweise.

185 Jedoch ist sowohl bekannt, dass Kafka die beiden Zeitschriften *Artist: Central-Organ des Circus, der Varietébühnen reisenden Kapellen und Ensembles,* »das Berufsfachblatt für das Zirkus- und Varietéwesen« (Bauer-Wabnegg: Monster und Maschinen. Artisten und Technik in Franz Kafkas Werk, 1990, S. 326) und dessen Konkurrenzpublikation, das *Proscenium,* kannte, als auch dass er mehrmals den Zirkus besuchte (vgl. Wagenbach, Klaus: Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend, 1883–1912, Bern 1958, S. 155). Folglich war Kafka mit dem Zirkuswesen vertraut, was angesichts der Bekanntheit Léotards die Kenntnisnahme dessen Lebensgeschichte durchaus wahrscheinlich werden lässt (vgl. zur Kenntnis des Zirkus Bauer-Wabnegg: Monster und Maschinen. Artisten und Technik in Franz Kafkas Werk, 1990).

186 Léotard: Der fliegende Mensch, 1987, S. 34.

187 Ebd., S. 37.

188 Ebd.

Kunststück zugrunde, dessen Durchführung problemlos zu bewältigen ist, sondern der Druck, dieses vor einem Publikum zu dessen Wohlgefallen aufzuführen.

Verlässt man diesen sozialhistorischen Kontext wieder und kehrt zu Kafkas Text zurück, dann ist dort festzustellen, dass die abstrahierte Erkenntnis über die mögliche Steigerung und der daraus entstehende Druck auf das Individuum die folgenden Tränen des Artisten verursachen. Denn aus der imaginierten Vorstellung über das zweite Trapez leitet sich die Einsicht bezüglich eines Beschleunigungsvorgangs ab, dass sich die Bewegung des Kunstwerks auch noch viel weiter steigern ließe und die nicht zu erreichende Vollkommenheit somit in weite Ferne gerückt ist. Die Tränen entsprechen so der Furcht, dem subjektivierten Druck und dem darin enthaltenen Adaptionszwang der Beschleunigung nicht standhalten zu können. Oder, mit Dieter Mettler formuliert, es ergibt sich aus dem erlangten Wunsch, künftig mit zwei Trapezen zu turnen, zwangsläufig die einfache Frage: »Sollte er es mit zwei Trapezen können, warum dann wieder nicht mit drei, usw.?«[189] Weil jedoch das zweite Trapez immer sichtbar bleibt, kann diese latente Frage nicht mehr verdrängt werden. Im Wissen darum ist der Impresario, trotzdem er den Trapezkünstler zwischenzeitlich zu beruhigen vermag, sodass dieser in den Schlaf versinkt, auch längst nicht vom Ende der entstandenen Krise überzeugt. Denn wenn diese von der desillusionierenden Erkenntnis über die Beschleunigungslogik selbst herrühren sollte, wie kann die darin gestellte Frage dann überhaupt noch auflösbar sein? Dazu heißt es am Ende der Erzählung:

> »Er selbst aber war nicht beruhigt, mit schwerer Sorge betrachtete er heimlich über das Buch hinweg den Trapezkünstler. Wenn ihn einmal solche Gedanken zu quälen begannen, konnten sie je gänzlich aufhören? Mußten sie sich nicht immerfort steigern? Waren sie nicht existenzbedrohend? Und wirklich glaubte der Impresario zu sehn, wie jetzt im scheinbar ruhigen Schlaf, in welchen das Weinen geendet hatte, die ersten Falten auf des Trapezkünstlers glatter Kinderstirn sich einzuzeichnen begannen.«[190]

Der Impresario drückt in den in einer indirekten Gedankenrede ausgesprochenen Fragen selbst schon die zerstörerische Steigerungslogik aus. Denn das sensationsgeladene Kunstwerk kann eben nicht nur nicht aufhören, sondern es muss sich, sobald das zweite Trapez vor dem inneren Auge sichtbar wird, beständig steigern, was wiederum als latente Gefahr stets schon anwesend war und auch immerwährend sein wird. Dadurch geht auch das Kunststück über den reinen Kunstcharakter hinaus und wird für den Ausführenden existenzbedrohend. Diese Bedrohung für das Subjekt zeigt sich dem Impresario schließlich anhand der »ersten Falten«. Diese erscheinen als Symptom einer

189 Mettler: Werk als Verschwinden, 2011, S. 276.

190 Kafka: Erstes Leid, 2011, S. 354 f.

körperlichen Verfallserscheinung, wobei die Erzählperspektive es zu verheimlichen weiß, ob dem Trapezkünstler tatsächlich Falten entstanden sind oder ob der Impresario diese im Wissen um die kommenden Folgen nur imaginiert. Dass der Körper dabei, wie schon bei den Tränen, zur Anzeigetafel für die Problemlage wird, entspricht jedenfalls der bisherigen Struktur der Erzählung. Denn wie beschrieben erscheint schon das zu konsumierende Kunstwerk in seinem performativen Akt als ein vom Subjekt entäußertes Element einer formbaren Körperlichkeit.

Dabei evozieren die vom Impresario – selbst sowohl Intendant als auch Unternehmer – ausgemachten ersten Falten eine mit der in der Erzählung erfolgten unklaren Perpektivierung zusammenhängende Frage. Denn welches Leid nimmt hier eigentlich seinen Anfang? Als Erstes richtet sich der Blick naturgemäß auf den Protagonisten. So scheint der Künstler zwar an einem entfremdeten Zustand zu leiden, jedoch leidet er daran nicht erst, seit er im Zugabteil seinen inneren Zusammenbruch erlitten hat. Sein Leid kennt folglich keinen Anfang, sondern entspricht dem Dauerzustand einer Künstler- oder einer Arbeiterexistenz. Fasst man dies dennoch als Leid auf, dann kann ein solches nicht allein aus der Beschleunigungslogik hergeleitet werden, sondern muss ebenso, wie dies Peter-André Alt formuliert, in einen Bezug zum Verhältnis des Künstlers zum Publikum und zu dessen Konsumverhalten gesetzt werden: »Es gehört zur bitteren Ironie dieser späten Texte, dass Künstler und Zuschauer einander nicht verstehen können, weil sie von fundamentalen entgegengesetzten Interessen bestimmt bleiben. Treibt den Artisten zu seiner Kunst innerer Zwang, so sucht das Publikum Unterhaltung für wenige Stunden: ein unüberbrückbares Missverhältnis, das in dem Moment tragische Züge annimmt, da der Erfolg den alternden Künstler verlässt.«[191] Bis dieser Zeitpunkt jedoch eintritt, geschieht dies, ohne dass der Künstler sein Leid selbst als solches wahrzunehmen scheint. Zumindest beendet dieser die Erzählung, im Einklang mit dem bisher Geschilderten, in einem Zustand der vollendeten Ruhe, nämlich im »scheinbar ruhigen Schlaf«, wobei das »scheinbar« zusätzlich die am Ende entstehende Unsicherheit des mittlerweile neutral gewordenen Erzählers bloßstellt, der sich der Situation nunmehr ebenfalls unsicher zu werden scheint.

Damit leidet der Trapezkünstler auch am Ende der Erzählung unter der Selbstentfremdung. Das erfolgende Nicht-Erkennen des eigenen Seins bei der sich gleichzeitig steigernden Entfremdung ist diesbezüglich ein bekanntes Krankheitssymptom; dies zumindest beschreibt Walter Sokel nachvollziehbar in seiner Kafka-Analyse: »Der Mensch ist sich selbst entfremdet, solange ein Gutteil seiner eigenen Tätigkeit und ihrer Folgen ihm nicht bewusst wird.«[192] Weil dies bis zuletzt nicht geschehen will, bleibt es bezüglich der Entfremdung und damit eines möglichen Elements eines vorhande-

191 Alt: Franz Kafka: Der ewige Sohn, 2008, S. 645.

192 Sokel, Walter H.: Von Marx zum Mythos. Das Problem der Selbstentfremdung in Kafkas »Verwandlung«, in: Monatshefte 73 (1), 1981, S. 9.

nen Leids des Zirkuskünstlers dabei, dass die Erzählung hierfür weder Anfang noch Ende kennt. Denn dieses Leid der Selbstentfremdung war schon vorhanden, bevor die Erzählung überhaupt erst eingesetzt hat. Es wird zwar zwischenzeitlich in einen manifesten Zustand transformiert, fällt daraufhin aber mit dem Schlaf wieder in ein latentes Ursprungsstadium zurück.

Der Impresario hingegen, der zuvor schon so viele Reisen erfolgreich organisieren konnte, wird im Gegensatz zum Trapezkünstler durch seine Erkenntnis, dass kein Ausweg aus der Krise der Beschleunigung existiert, in einen Zustand der inneren Unruhe versetzt. Aufgrund dessen glaubt er auch, die Falten auf der Haut des Künstlers sehen zu können. So tritt das erste Leid denn auch als Leiden des Impresario und nicht als solches des Trapezkünstlers auf. Denn der Intendant, dessen italienische Bezeichnung »Impresario« etymologisch vom lateinischen »prehendere« herzuleiten ist, also »fassen«, »ergreifen«, »nehmen«, aber auch »in Besitz nehmen« bedeuten kann, muss in dieser Situation ein erstes Mal erkennen, dass der »außerordentliche, unersetzliche Künstler«[193] vielleicht doch bald ausgewechselt werden muss. Auch wenn er zwischenzeitlich noch die Hoffnung auf eine Steigerung der künstlerischen Leistung artikuliert – der Umstieg auf zwei Trapeze »mache die Produktion abwechslungsreicher«;[194] ein Zustand, der sowohl dem Produzenten als auch dem Produzierenden zugute käme – und damit unbewusst sein eigentliches Interesse bekräftigt, bedeutet dies längerfristig nichts anderes, als dass sich der Impresario bald gezwungen sehen wird, einen neuen Körper in seinen Besitz zu nehmen, sich also wieder seiner ursprünglichen Aufgabe anzunehmen. Deswegen dreht sich am Ende der Erzählung das Bewegungsmoment erneut um, und was dem Künstler ausgehend aus der Beschleunigungslogik und dem daraus folgenden inneren Zerfall als drohender Stillstand vor Augen tritt – ein Problem, dem er jedoch zwischenzeitlich in den Schlaf und in die Ruhe entkommen kann –, drängt den Impresario in eine neue, unruhige Bewegung.

Nimmt man den Beginn der Erzählung ernst, dann lässt sich dieser mehrdimensionale Vorgang aus dem Akkumulationsprozess und damit aus der immanenten Bewegungslogik des Zirkus, das heißt des Unternehmens erklären. Diese funktioniert im Sinne der Marx'schen Arbeitswerttheorie in der erweiterten Reproduktion als Akkumulationszyklus, bei dem das Kapital verschiedene Metamorphosen seiner Wertform durchläuft.[195] Ein In-Beziehung-Setzen des Akkumulationsprozesses mit Kafkas *Erstes Leid* und der die Erzählung strukturierenden Ordnung ist doppelt interessant. Erstens vermag die Analogie zum Akkumulationsdrang aufzuzeigen, wieso der Impresario erst dann lebhaft zu werden beginnt, als dem Künstler dessen Niedergang droht, und zwei-

193 Kafka: Erstes Leid, 2011, S. 352.

194 Ebd., S. 354.

195 Vgl. im Folgenden Marx: Das Kapital, Bd. I, 1968. Insbesondere das Kapitel »Die Verwandlung von Geld in Kapital«, S. 161–191.

tens bestimmt der erweiterte Akkumulationsprozess die zirkulierende Bewegung des Künstlers und dessen daraus folgende Entfremdung und zeugt dabei von den Problemen der Kommodifizierung kultureller Produkte.[196] Es zeigt sich, dass, solange der Kreislauf G-W-G' funktioniert, der Impresario sich zurücklehnen und genießen kann. Die Intensivierung der Trapezkunst erscheint ihm sogar »vorteilhaft«, weil jedoch gleichzeitig die Produktion zu stocken beginnt, wirkt die Steigerung dennoch »existenzbedrohend«.[197] Aus der Perspektive des Arbeitenden ergibt sich jedoch ein anderes Bild. Wie in der nicht dienstleistungsorientierten Warenproduktion formt der Künstler mit seiner Arbeitskraft und den Produktionsmitteln aus dem Rohmaterial eine neue Ware. Was in diesem Falle jedoch als doppeltes Entfremdungsmoment geschieht: Denn der Trapezkünstler abstrahiert nicht nur im allgemeinen Sinne der Lohnabhängigkeit seine Arbeitskraft vom Individuum, sondern der zu formende Rohstoff ist auch sein entäußerter Körper selbst. Er verausgabt also Arbeitszeit, deren Lohnkosten er dafür verwendet, den verarbeiteten Körper so weit zu reproduzieren – das heißt auch, zu regenerieren –, dass er am nächsten Tag erneut geformt werden kann. Jedoch kann dieser Vorgang nur über einen gewissen Zeitraum hinweg aufrechterhalten werden, und früher oder später bricht entweder die Arbeitskraft zusammen, was heißt, dass gleichzeitig das Rohmaterial verloren geht, oder aber das Rohmaterial geht kaputt, was gleichzeitig dem Ende der Arbeitskraft entspricht. Dabei stünde in beiden Fällen die Produktionssphäre still, was in einer Zukunftsvision zur Folge hätte, dass auch die Zirkulationssphäre zusammenzubrechen droht, was wiederum den Impresario, den Wächter über das Gelingen der Akkumulation, in Aufregung versetzt und ihn Falten sehen lässt. So gelesen, strukturiert der Kapitalkreislauf die erzählte Welt des Zirkus.

Im Verhältnis von Zirkulationssphäre und Produktionssphäre lassen sich auch die verschiedenen Bewegungsmomente der Erzählung vermitteln. Denn während das Gelingen des Akkumulationszyklus dem Impresario Ruhe verschafft, versetzt dies den Künstler innerhalb des Produktionsprozesses in ständige Bewegung. So muss er zusammen mit seinen Gehilfen stetig an seinem Körper und dessen Kunstfertigkeit arbeiten. Die Folge davon ist das schon bekannte Moment eines rasenden Stillstandes, worin der Künstler zwar in ständiger Bewegung ist, diese jedoch aufgrund der sich wiederholenden entfremdeten Abläufe als Stillstand wahrgenommen wird. Sobald diese Bewegung, wie der Zusammenbruch schon andeutet, jedoch zu scheitern droht, muss der Künstler aus dem Lauf ausgeschlossen und ersetzt werden, womit sich ihm kein ra-

196 Insofern die Zuschauer für die Ware bezahlen, macht es für die methodische Übertragung der Marx'schen Ausführungen auch keinen Unterschied, ob sie diese als materielles Objekt erwerben und dieses längere Zeit bei sich zu Hause aufbewahren oder ob sie eine Waren wie im Zirkus als Konsumobjekt direkt nach dem Kauf mit ihren Augen verschlingen.

197 Vgl. dabei auch Theo Elms Befund: »Denn die Bitte des Artisten ist dem Impressario unerklärlich, daher ›existenzbedrohend‹, aber im Sinne der ›Produktion‹ dennoch ›vorteilhaft‹.« (Elm: Problematisierte Hermeneutik. Zur ›Uneigentlichkeit‹ in Kafkas kleiner Prosa, 1976, S. 481.)

sender, sondern ein desynchronisierter Stillstand ankündigt. Weil Stillstand im Akkumulationsprozess und damit die Unterbrechung in der Produktionssphäre aber nicht vorgesehen sind, denn dabei werden die Metamorphosen der Kapitalwertformen inklusive des zentralen Übergangs zum mit Mehrwert versehenen G' verunmöglicht, setzt der Impresario alle Hebel in Gang, um dies zu vermeiden. Während des funktionierenden Zyklus geschieht dies durch die Überbrückungsleistung der verkürzten Transportwege und der freundschaftlichen Hilfe, nach dem sich abzeichnenden Zusammenbruch als Neubeginn durch das erste Leid. Die Erzählung selbst folgt diesem Vorgang, sodass der eigentliche Beginn, also das »erste Leid«, in Form der »ersten Falten« ans Ende der Geschichte gerückt wird, also dort eintritt, wo der Kreislauf des Kapitals unterbrochen zu werden droht. Dies führt zu dem »offenen Ende einer geschlossenen Geschichte«,[198] deren erzählte Welt zwar der strukturierenden Ordnung des Kapitalkreislaufs entspricht, deren zyklusdurchbrechender Endmoment jedoch sowohl den Weg für eine geschichtliche Entwicklung öffnen würde als auch die verbesserte Sicherung des Akkumulationsprozesses beinhalten kann. Entsprechend geht es in der Beschreibung des Verhältnisses der Bewegungsabläufe der erweiterten Kapitalreproduktion zu Kafkas Zirkustext auch nicht um eine allfällige These, dass dieser einzig eine Parabel auf die kapitalistische Produktionsordnung darstelle und Kafka per Zufall den Zirkus als literarisches Motiv gewählt habe, sondern um die Parallelen der handlungsanweisenden Strukturen, bei denen tatsächlich eine Gemeinsamkeit festzustellen ist. Die Suche nach einer solchen Struktur ermöglicht es, die kurze Erzählung nicht einfach als Kunstreflexion zu betrachten oder das zerstörerische Moment der Erzählung auf »Kafkas neurasthenische Leiden und auf seine Zusammenbrüche«[199] zu beziehen, sondern sie in ihrem gesellschaftlichen Kontext zu verorten, womit die inhaltliche Lektüre die zu Beginn erwähnte formale Analyse des Textes aufnimmt, der sich nicht einfach als Künstlerallegorie lesen lassen will.

Die einsetzende Unruhe als Ergebnis der Angst vor dem Bewegungsunterbruch betrifft aber vor allem die langfristigen Aussichten. Kurzfristig verspricht der Impresario dem Trapezkünstler, den nächsten Telegraphenstandort aufsuchen zu wollen, um dort schnellstmöglich noch vor der Ankunft der Gemeinschaft die gewünschte Verbesserung zu installieren: »Nun war es dem Impresario schon leichter, den Trapezkünstler zu trösten; er versprach, gleich aus der nächsten Station an den nächsten Gastspielort wegen des zweiten Trapezes zu telegraphieren.«[200] Was der Impresario also zu errei-

198 Vollmer: Die Verzweiflung des Artisten. Franz Kafkas »Erstes Leid« – eine Parabel künstlerischer Grenzerfahrung, 1988, S. 142.

199 Ebd., S. 141. Vgl. auch Vollmers These zur Kunstreflexion: »Kafka verbindet in der Leid-Geschichte die Kritik an einer lebensuntauglichen und ich-isolierenden Kunst mit der Gewissheit, dass nur die Kunst das Leben ermöglicht und dass sie allein das Glück der Existenz fühlbar macht.« (Ebd., S. 140.)

200 Kafka: Erstes Leid, 2011, S. 354.

chen versucht, ist, der Beschleunigungslogik durch die Beschleunigung selbst Herr zu werden. So ermöglicht der Telegraph die beschleunigte Kommunikation in Echtzeit, die damit im Gegensatz zur illusionszerstörenden und sich zwar beschleunigen lassenden, aber bis zum magischen Moment des Beamens nicht gänzlich aufhebbaren Reise steht. Dabei erscheint die telegraphische Kommunikationsleitung als Ausdehnung der Einflusssphäre des Impresarios und entspricht so wohl dem, was Marshall McLuhan unter dem Medium als »extension«[201] versteht, das die Macht und Geschwindigkeit des Menschen vergrößern kann. Gleich wie eine medizinische Körpererweiterung kann das beschleunigte Medium in Kafkas Geschichte als Versuch gewertet werden, in ein synchronisiertes Gleichgewicht mit der Umgebung zu gelangen.[202] Denn dies geschieht auch beim Trapezkünstler, dessen inneres Gleichgewicht durch die Information, dem Beschleunigungsdruck durch die technische Beschleunigung standhalten zu können, zwischenzeitlich wiederhergestellt wird.

Walter Bauer-Wabnegg kommt daraus ableitend zu einem bemerkenswerten Befund über Kafkas Erzählung: »Der eigentliche Held in Kafkas Novelle ›Erstes Leid‹ ist der Telegraf. Er kann, was der Trapezkünstler in ihr trotz aller Hilfsmittel nicht erreicht, aber ersteht: die Distanz zwischen zwei Orten unmittelbar überbrücken.«[203] Dies hat jedoch eine entscheidende Folge, die die Heldenhaftigkeit stark schmälert. Denn gleichzeitig ist »mit den Techniken der Echtzeit […] das Ende der realen Präsenz gekommen«,[204] was die Ablösung des körperlichen Zirkusartisten zugunsten eines »Simulacrums der Wirklichkeit«[205] beziehungsweise einer mit Spezialeffekten ausgestatteten Illusion mit sich bringen wird. Kafka selbst bringt die dahinterstehende Dialektik in einem 1922 verfassten Brief an Milena nochmals zum Ausdruck, indem er die Bewegung der be-

201 »It is the persistent theme of this book that all technologies are extensions of our physical and nervous systems to increase power and speed.« (McLuhan, Marshall: Understanding Media. The Extensions of Man, New York 1966, S. 90.)

202 »Medical researchers like Hans Selye and Adolphe Jonas hold that all extensions of ourselves, in sickness or in health, are attempts to maintain equilibrium.« (Ebd., S. 42.)

203 Bauer-Wabnegg: Zirkus und Artisten in Franz Kafkas Werk, 1986, S. 159. Damit liege der dialektische Widerspruch, so Bauer-Wabnegg in einer weiteren Analyse, im Verhältnis der Unmittelbarkeit des Körpers zur Selbständigkeit einer Botschaft (Bauer-Wabnegg: Monster und Maschinen. Artisten und Technik in Franz Kafkas Werk, 1990, S. 368).

204 Virilio, Paul: Die Eroberung des Körpers. Vom Übermenschen zum überreizten Menschen, München 1994, S. 51 f. Dieses Ende der Präsenz wird in Kafkas Erzählungen mehrfach thematisiert, so heißt es beispielsweise an einer bekannteren Stelle aus den *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*: »Ich brauche nicht einmal selbst aufs Land fahren, das ist nicht nöthig. Ich schicke meinen angekleideten Körper nur. Also ich schicke diesen angekleideten Körper.« (Kafka, Franz: Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande, in: Brod, Max (Hg.): Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlass, Frankfurt a. M. 1953, S. 11.)

205 Neumann, Gerhard: Hungerkünstler und singende Maus. Franz Kafkas Konzept der ›kleinen Literatur‹, in: Neumann, Gerhard: Kafka-Lektüren, Berlin 2013, S. 406.

schleunigten Kommunikation mit dem gespenstischen Wesen von Briefen – »Wie kam man nur auf den Gedanken, dass Menschen durch Briefe mit einander verkehren können!« – kontrastiert. Das Gespenstische, das aus der anwesenden Abwesenheit des Individuums in der Schrift entspringt, soll durch beschleunigte Transportmöglichkeiten entfernt werden, die das Individuum dem anderen näherbringen und so die Anwesenheit fördern. Dies führt aber aufgrund der damit einhergehenden Erfindungen technischer Kommunikationsmöglichkeiten gleichzeitig zur Intensivierung und Ausdehnung der Absenz und damit der Ursache des Gespenstischen:[206] »Die Menschheit [...] hat, um möglichst das Gespenstische zwischen den Menschen auszuschalten [...], die Eisenbahn, das Auto, den Aeroplan erfunden, aber es hilft nichts mehr, es sind offenbar Erfindungen, die schon im Absturz gemacht werden, die Gegenseite ist soviel ruhiger und stärker, sie hat nach der Post den Telegraphen erfunden, das Telephon, die Funkentelegraphie. Die Geister werden nicht verhungern, aber wir werden zugrundegehn.«[207] Dies verdeutlicht auch, weshalb Kafkas Zirkus-Texte stets Krisenmomente beinhalten, ist der Zirkus doch von derselben Dialektik der gesellschaftlichen Umwälzung bedroht.[208] Dies betrifft insbesondere die Umkehrung der Doppeldeutigkeit der zu Beginn stehenden Parenthese, wonach die Trapezkunst die schwierigste »unter allen, Menschen erreichbaren« Künsten sei, vermag doch die allein auf dem Können des menschlichen Körpers basierende Zirkuskunst die Menschen bald nicht mehr zu erreichen. Dann ist, wie beim Schreiben der Briefe, irgendwann auch der »im Absturz gemachten«, beschleunigten Ausgleichsbewegung ein Ende gesetzt, sodass, wie es das *Erste Leid* eben anspricht, der endgültige Zusammenbruch noch folgen wird. Somit muss der heldenhafte Telegraph gleichzeitig auch als Totengräber des alternden Künstlers verstanden werden, wobei der folgende Zusammenbruch aufgrund der Be-

206 Vgl. Neumann, Gerhard: Schreibschrein und Strafapparat. Erwägungen zur Topographie des Schreibens, in: Neumann, Gerhard: Kafka-Lektüren, Berlin 2013, S. 68 f.

207 Kafka, Franz: Briefe an Milena, Frankfurt a. M. 1965, S. 259 f.

208 Der Zirkus wird dabei nicht abgelöst, sondern vielmehr übernommen: »Der Kinematograph, der Phonograph und das Grammophon verdrängten die Hungerkünstler und Akrobaten. Diese hingegen stellten die Helden des neuen Mediums Film. Die ersten deutschen Filmschauspieler holte Eugen Skladanowsky sich zu Ende des letzten Jahrhunderts aus dem Zirkus Renz.« (Bauer-Wabnegg: Monster und Maschinen. Artisten und Technik in Franz Kafkas Werk, 1990, S. 340) Kafka betont diesen Krisenmoment an einer Stelle in seinen Fragmenten sehr bewusst: »Im Zirkus wird heute eine große Pantomime, eine Wasserpantomime gespielt, die ganze Manege wird unter Wasser gesetzt werden, Poseidon wird mit seinem Gefolge durch das Wasser jagen, das Schiff des Odysseus wird erscheinen und die Sirenen werden singen, dann wird Venus nackt aus den Fluten steigen, womit der Übergang zur Darstellung des Lebens in einem modernen Familienbad gegeben sein wird. Der Direktor, ein weißhaariger alter Herr, aber noch immer der straffe Zirkusreiter, verspricht sich vom Erfolg dieser Pantomime sehr viel. Ein Erfolg ist auch höchst notwendig, das letzte Jahr war sehr schlecht, einige verfehlte Reisen haben große Verluste gebracht. Nun ist man hier im Städtchen.« (Kafka, Franz: Nachgelassene Schriften und Fragmente II, Frankfurt a. M. 1992, S. 300.)

schleunigungslogik und der damit verbundenen Verdichtung und Vernetzung umso härter ausfallen wird, und sei dies nur schon deswegen, weil der technologische Fortschritt der beschleunigten Transportkanäle eben mit der Erfindung des sich verschlimmernden (Auto- oder Zug-)Unfalls einhergeht.

Betont werden muss die Rolle des Telegraphen auch, weil damit klar wird, dass der gesellschaftliche Wandel, wie schon in der Zirkuserzählung *Auf der Galerie*, sich auch im *Ersten Leid* nicht einfach als erzählte Zweiteilung zwischen einer Welt vor und einer Welt nach dem Unglück lesen lässt. Vielmehr dringen die neuesten technischen Errungenschaften und ihre sozialen Folgen schon in den ersten Teilen der Geschichte an die Oberfläche. Besonders anschaulich zeigt sich dies anhand der Raumordnung des Zirkus. Denn der Artist scheint schon zu Beginn in einer Art cineastischer »Illusion«[209] zu leben, die ihm in seiner abgeschlossenen Kuppel eine realistisch werdende Himmelsprojektion vorgaukelt. So heißt es zu Beginn des zweiten Abschnittes: »Doch war es oben auch sonst gesund, und wenn in der wärmeren Jahreszeit in der ganzen Runde der Wölbung die Seitenfenster aufgeklappt wurden und mit der frischen Luft die Sonne mächtig in den dämmernden Raum eindrang, dann war es dort sogar schön.«[210] Damit erreichen die Natur und das Licht, wenn auch die Luft ungefiltert hereinströmen darf, die Zirkuskuppel nur über den Bruch des Fensters. Sie drängen also durch einen wahrnehmungsverändernden Apparat hindurch, um im dämmernden Raume neue, gar schöne Formen zu projizieren. Schon hier zeichnet sich ab, wie das Medium dem Körper vorauseilt und diesen mehr und mehr abzulösen beginnt, denn der Trapezartist lebt auch unter der Zirkuskuppel mit einer technischen Erweiterung, die ihm das Leben zwar lebenswert erscheinen lässt, ihn gleichzeitig aber durch die damit mitkonstituierte Synthese von Arbeit und Freizeit unter einen beständigen Beschleunigungsdruck zwingt, der ihn in der Folge altern lässt.[211]

209 Vollmer: Die Verzweiflung des Artisten. Franz Kafkas »Erstes Leid« – eine Parabel künstlerischer Grenzerfahrung, 1988, S. 136.

210 Kafka: Erstes Leid, 2011, S. 352.

211 Man vergleiche hierzu auch eine kurze, 1916 erschienene Groteske des frühen Science-Fiction-Autoren Mynona (Salomo Friedlaender), der eine solche Apparatur vergleichbar mit der Kuppel des Zirkus beschreibt. Mynona erzählt von einer neuen Form des Kinos, worin über einen bewegten Raum in Form eines Ballons die Illusion der Luftfahrt bis zur Raumfahrt dargestellt werden kann, und fügt dabei an: »Die Luftschifffahrt aber, die wir jetzt vorhaben, wird Sie durch die Restlosigkeit der Illusion entzücken. In diesem eigens zur exakten Vortäuschung von Luftreisen errichteten Kino hängt der Zuschauerraum hoch über der Schirmbühne.« (Friedlaender, Salomo: Das vertikale Gewerbe, in: Friedlaender, Salomo: Schwarz-Weiss-Rot: Grotesken, Leipzig 1916, S. 41.)

4.4 Fortschrittseuphorie, stehender Sturmlauf und die Perspektive der revolutionären Jetztzeit: Das Stadtwappen

»Den meisten Leuten sollte man in ihr Wappen schreiben: Wann eigentlich, wenn nicht jetzt?«
(Kurt Tucholsky: Das Wappen)[212]

Anders als in den anderen beiden Texten befasst sich *Das Stadtwappen* nicht mit einer Arena beziehungsweise mit einer darin arbeitenden Person, sondern im Sinne einer »Allegorie des Unmöglichen«,[213] so Peter-André Alt, mit einer ganzen Stadt, die trotz immanenten Bewegungsdrangs und Fortschrittseuphorie mehr und mehr stillzustehen droht. Diese Ausweitung der Einflusssphäre sozialer Beschleunigung, deren Verschleierung und die darin enthaltene Frage nach möglichen Auswegen ermöglichen als zeitphilosophisches Intermezzo einen Übergang in das folgende Kapitel über die beschleunigten Transportkanäle, die im Gegensatz zu den Arenen einen vergleichbar großen Einflussraum wie das *Stadtwappen* besitzen und dabei in ihrem Beschleunigungsdruck totalitär zu werden drohen.

Das Stadtwappen entstand wohl im Jahre 1920, jedoch wurde es erstmals erst im März 1931 von Max Brod in der Zeitschrift *Die literarische Welt* unter dem Titel *Vom babylonischen Turmbau* veröffentlicht. Im wenig später erschienenen Prosaband aus dem Nachlass änderte Brod den Titel zum bis heute geläufigen Namen *Das Stadtwappen*.[214] Dies hat mitunter dafür gesorgt, dass der Text in enger Verbindung zur Stadt Prag gelesen wurde,[215] was andere ForscherInnen jedoch ebenso vehement bestritten, denn von einer expliziten Verortung im Text kann keine Rede sein.[216] Kafkas Erzählung ist im Folgenden von besonderem Interesse, weil sie vom Wechselspiel von Bewegung und Stillstand lebt. Die Bewegung des *Stadtwappens* ist allerdings nicht einfach mit Beschleunigung gleichzusetzen. Anders als in den anderen beiden Erzählungen muss die

212 Tucholsky, Kurt: Schnipsel, Reinbek bei Hamburg 1974, S. 67.

213 Alt: Franz Kafka: Der ewige Sohn, 2008, S. 581.

214 Gray: A Franz Kafka Encyclopedia, 2005, S. 257 f.

215 Vgl. Weinberg: Die versäumte Suche nach einer verlorenen Zeit. Anmerkungen zur ersten Liblice-Konferenz, 2014, S. 356 f.

216 Vgl. Buck, Theo: Das Weltbild der Moderne im Spiegel der Parabel »Das Stadtwappen« von Franz Kafka, in: Block, Friedrich W. (Hg.): Verstehen wir uns? Zur gegenseitigen Einschätzung von Literatur und Wissenschaft, Frankfurt a. M. 1996, S. 19–34; Demetz, Peter: Prag und Babylon. Zu Kafkas »Das Stadtwappen«, in: Krolop, Kurt; Zimmermann, Hans Dieter (Hg.): Kafka und Prag. Colloquium im Goethe-Institut Prag, Berlin 1994, S. 133–138. Den Bezug zu Prag gänzlich auszublenden erscheint jedoch insofern fahrlässig, als dass mit der erwähnten Sprachvielfalt oder dem Wappen Elemente eine Rolle spielen, die sich durchaus über die Prager Lebenswelt verstehen lassen.

soziale Beschleunigung in diesem Falle deswegen vor allem als historischer Kontext gedacht werden. Ohne an dieser Stelle schon weiter darauf einzugehen, sei zuerst erneut auf den Text selbst verwiesen:

> »Anfangs war beim babylonischen Turmbau alles in leidlicher Ordnung; ja, die Ordnung war vielleicht zu groß, man dachte zu sehr an Wegweiser, Dolmetscher, Arbeiterunterkünfte und Verbindungswege, so als habe man Jahrhunderte freier Arbeitsmöglichkeit vor sich. Die damals herrschende Meinung ging sogar dahin, man könne gar nicht langsam genug bauen; man mußte diese Meinung gar nicht sehr übertreiben und konnte überhaupt davor zurückschrecken, die Fundamente zu legen. Man argumentierte nämlich so: Das Wesentliche des ganzen Unternehmens ist der Gedanke, einen bis in den Himmel reichenden Turm zu bauen. Neben diesem Gedanken ist alles andere nebensächlich. Der Gedanke, einmal in seiner Größe gefaßt, kann nicht mehr verschwinden; solange es Menschen gibt, wird auch der starke Wunsch da sein, den Turm zu Ende zu bauen. In dieser Hinsicht aber muß man wegen der Zukunft keine Sorgen haben, im Gegenteil, das Wissen der Menschheit steigert sich, die Baukunst hat Fortschritte gemacht und wird weitere Fortschritte machen, eine Arbeit, zu der wir ein Jahr brauchen, wird in hundert Jahren vielleicht in einem halben Jahr geleistet werden und überdies besser, haltbarer. Warum also schon heute sich an die Grenze der Kräfte abmühen? Das hätte nur dann Sinn, wenn man hoffen könnte, den Turm in der Zeit einer Generation aufzubauen. Das aber war auf keine Weise zu erwarten. Eher ließ sich denken, daß die nächste Generation mit ihrem vervollkommneten Wissen die Arbeit der vorigen Generation schlecht finden und das Gebaute niederreißen werde, um von neuem anzufangen. Solche Gedanken lähmten die Kräfte, und mehr als um den Turmbau kümmerte man sich um den Bau der Arbeiterstadt. Jede Landsmannschaft wollte das schönste Quartier haben, dadurch ergaben sich Streitigkeiten, die sich bis zu blutigen Kämpfen steigerten. Diese Kämpfe hörten nicht mehr auf; den Führern waren sie ein neues Argument dafür, daß der Turm auch mangels der nötigen Konzentration sehr langsam oder lieber erst nach allgemeinem Friedensschluß gebaut werden sollte. Doch verbrachte man die Zeit nicht nur mit Kämpfen, in den Pausen verschönerte man die Stadt, wodurch man allerdings neuen Neid und neue Kämpfe hervorrief. So verging die Zeit der ersten Generation, aber keine der folgenden war anders, nur die Kunstfertigkeit steigerte sich immerfort und damit die Kampfsucht. Dazu kam, daß schon die zweite oder dritte Generation die Sinnlosigkeit des Himmelsturmbaus erkannte, doch war man schon viel zu sehr miteinander verbunden, um die Stadt zu verlassen.
>
> Alles was in dieser Stadt an Sagen und Liedern entstanden ist, ist erfüllt von der Sehnsucht nach einem prophezeiten Tag, an welchem die Stadt von einer Riesenfaust in

fünf kurz aufeinander folgenden Schlägen zerschmettert werden wird. Deshalb hat auch die Stadt die Faust im Wappen.«[217]

Die inhaltlichen Bausteine des ersten Teils der Erzählung basieren rasch ersichtlich auf dem biblischen Turmbau von Babel aus dem ersten Buch Mose.[218] Jedoch kehrt Kafka die Geschichte von Beginn weg um, sodass von der biblischen Problemstellung nicht mehr viel übrig bleibt. Denn statt wie im Alten Testament möglichst schnell mit dem Bau zu beginnen, fangen Kafkas Bewohner gar nicht erst damit an, der möglichen Sprachverwirrung wird gleich zu Beginn mit den Dolmetschern und den Wegweisern entgegengetreten, und das Scheitern des Experimentes führt auch nicht zu einer Verstreuung der Bewohner in alle Welt, sondern vielmehr zu einem räumlichen Verharren in der Stadt selbst. Dennoch gibt es auch Gemeinsamkeiten. So steht in beiden Fällen der Turm, wie dieses Stéphane Mosès ausführt, als Symbol für die »Bemühung der Menschheit, ein ideales Ziel zu erreichen, und zugleich das Scheitern dieser Bemühung«.[219] Doch während die Bewohner der antiken Stadt an ihrem eigenen Bau und der daraus folgenden Machtkonzentration scheitern, die bis zur Katastrophe nicht reflektiert wird, stellt sich bei Kafka die Frage, warum dessen Stadtbewohner einen Misserfolg erleiden müssen, denn zumindest schon die nächste Generation scheint sich ja über die Sinnlosigkeit des Turmbaus einig zu sein. Mosès erfasst das Grundproblem der erzählten Welt daher in der »Verkrümmung des Verhältnisses zur Zeit, oder genauer, des Verhältnisses zur Zukunft«.[220] Den Bewohnern erscheint die Zeit als unendlich sich in die Zukunft ausdehnende Größe. Jedoch führt die Antizipation dieser Unendlichkeit dazu, dass die ziel-

217 Kafka, Franz: Das Stadtwappen, in: Kafka, Franz: Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa, Frankfurt a. M. 2011, S. 341–342.

218 Dass Kafka dabei bewusst auf den Bezug zum ersten und zum letzten Punkt der biblischen Geschichte (der Vertrag Gottes mit den Menschen bzw. der abschließende neue Vertrag zwischen den beiden Instanzen) verzichtet, kann als Verdeutlichung des im Stadtwappen dauernden Immerwährenden gelesen werden (vgl. Zimmermann: Der babylonische Dolmetscher, 1985, S. 62). Es ist zudem nicht das erste Mal, dass sich Kafka beim Motiv des babylonischen Turmes bedient (vgl. Demetz: Prag und Babylon. Zu Kafkas »Das Stadtwappen«, 1994, S. 135 f.; Rohde, Bertram: »Und blätterte ein wenig in der Bibel«. Studien zu Franz Kafkas Bibellektüre und ihre Auswirkungen auf sein Werk, Würzburg 2002, S. 159). Die Neuanordnung der biblischen Geschichte ist zwar wesentliches Element des Textes, jedoch liegt darin (und im Weglassen einzelner Elemente des Urtextes) nicht der Grund für die folgende »Sinnlosigkeit«, wie dies beispielsweise Hans Dieter Zimmermann als These formuliert (vgl. Zimmermann, Hans Dieter: Kafka für Fortgeschrittene, München 2004, S. 172 ff.). Zum textstrukturellen Vergleich zwischen der Lutherbibel und Kafkas Stadtwappen vgl. Rohde: Und blätterte ein wenig in der Bibel, 2002, S. 171 f.

219 Mosès, Stéphane: Geschichte ohne Ende. Zu Kafkas Kritik der historischen Vernunft, in: Krolop, Kurt; Zimmermann, Hans Dieter (Hg.): Kafka und Prag: Colloquium im Goethe-Institut Prag, Berlin 1994, S. 142 f.

220 Ebd., S. 143.

gerichtete Handlung des Turmbaus ständig aufgeschoben wird, da sie prinzipiell auch später erfolgen könnte,[221] und dann erst noch schneller und besser.[222] Daraus ableitend liegt es nahe, in Kafkas Text eine »Allegorie der modernen Vorstellung der geschichtlichen Zeit«[223] zu erkennen, deren immanente Widersprüchlichkeit Momente eines rasenden Stillstandes oder in den Worten Kafkas eines »stehenden Sturmlaufs«[224] zur Folge hat, was in Kafkas Text an einer Stelle selbstreflexiv erläutert wird: »So verging die Zeit der ersten Generation, aber keine der folgenden war anders […].« Der allegorische Charakter der Erzählung wird auch dadurch bestärkt, dass fast die Hälfte des Textes dafür verwendet wird, die aphoristische Deutung der Stadtbewohner wiederzugeben. Dies geschieht, im Gegensatz zur restlichen Erzählung, im Präsens, was sowohl den sinnhaften Gehalt der Erzählung abseits ihres historisch-biblischen Kontextes von Babel verstärkt als auch die zu entschlüsselnde Rätselhaftigkeit präsent werden lässt – und zwar selbst dann, wenn der Erzähler die Ebene wieder wechselt und mit der Geschichte der Stadt fortfährt.[225]

Verallgemeinert man die in der Erzählung enthaltenen zeitphilosophischen Vorstellungen, dann ist die Zeit darin, so Stéphane Mosès weiter, ganz im Sinne der bisherigen Ausführungen zur Zeitlichkeit als »eine neutrale, als eine leere Form gedacht, die immer verfügbar und bereit ist, mit Handlungen der Menschen aufgefüllt zu werden«.[226] Dies führt zum subjektivierten Handlungsparadox, dass im Wissen darum, dass sich die leere Zeit unendlich in die Zukunft gerichtet akkumulieren lässt und aus dem Wissen darüber, dass diese Zukunft auch irgendwann eintreten wird, jede Handlung gleichzeitig verschoben werden kann. Doch es ist bei Weitem nicht so, dass der Aufschub der Haupthandlung zu einem generellen Stillstand führen würde. Vielmehr verschiebt sich durch die Verdrängung der Turmbautätigkeit die Bewegung der Handelnden in die Vertikale, hin zu weitaus zielloseren Tätigkeiten wie dem Bau der für die »Jahrhunderte freier Arbeitsmöglichkeit« benötigten Arbeiterquartiere, der allgemeinen Stadtverschönerung oder aber auch des gegenseitigen Bekriegens – es ist dabei mit Bezug auf Walter Benjamin bemerkenswert, wenn auch nicht prophetisch, denn es ist dies ein-

221 Was, so Bertram Rohde, aufgrund der darin enthaltenen Vorstellung vom Turmbau die »empathische Betonung der Idee« zur Folge hat (Rohde: Und blätterte ein wenig in der Bibel, 2002, S. 168).

222 Diese der Erzählung zugrundeliegende Struktur eines Vor-sich-Herschiebens ist auch Bestandteil anderer Texte Kafkas, beispielsweise *An alle meine Hausgenossen*.

223 Mosès: Geschichte ohne Ende, 1994, S. 143.

224 Kafka: Tagebücher 1909–1912, 2000, S. 202.

225 Vergleichbares ließe sich auch über die Satzstrukturen sagen. So wirkt der Text beim Bericht zur Deutung der Stadtbewohner deutlich komplexer und fällt daraufhin nicht nur in das Präteritum der Erzählung zurück, sondern wechselt auch vermehrt in den Indikativ und lässt Nebensätze zugunsten berichtender Hauptsätze verschwinden. Diese tauchen dann wieder auf, »wenn die Dialektik wieder aufgenommen wird« (Hoffmann: Ansturm gegen die letzte irdische Grenze, 1984, S. 40).

226 Mosès: Geschichte ohne Ende, 1994, S. 143.

zig der konsequenten Durchdringung der gesellschaftlichen Strukturen zu schulden, wenn Kafka die Entwicklung der städtischen Massen entweder durch ein Moment der Ästhetisierung oder durch ein Moment der Zerstörung schildert. Die durch den Krieg vollzogene zyklisch auftretende Zerstörungsbewegung, die jedoch die Grundfesten der Stadt nicht anzutasten vermag, stellt sich aber nicht als Auflösung der Ordnung im Sinne eines Kampfes aller gegen alle heraus, sondern orientiert sich an der schon vor der erzählten babylonischen Ursünde vorhandenen Ordnungsinstanz eines modernen Nationalismus – im Text erwähnt über den Begriff der »Landsmannschaften« –, der durch eine hierarchische Führerfunktion innerhalb der Stadt ergänzt wird.[227] Das Krisenmoment wirkt also gleichzeitig konsolidierend, wie es dem Element der Barbarei freie Fahrt lässt – was sich in einer ganz ähnlichen Situation von Solidarität und Krise auch im ersten Kapitel über den Heizer beim *Verschollenen* zeigt. Nicht zuletzt deswegen kann der historische Bezug zu Prag oder auch zum Nationalismus des Ersten Weltkrieges durchaus produktiv eingebracht werden.

Die aus der erwähnten Zeitvorstellung abgeleiteten Handlungsmöglichkeiten lassen sich bezüglich des ersten Teils der Erzählung, bevor das Wappen erläutert wird, schematisch aufzeichnen: Das, was durch die Nichttätigkeit bezüglich des Turmbaus ausgelöst wird, ist eine ununterbrochene Bautätigkeit im Rest der Stadt, was wiederum dazu führt, dass die Bewohner schließlich trotz Einsicht über ihr Sein auf alle Tage hin in der Stadt verharren. Perspektiviert man dies auf einer Bewegungsskala, dann bringt erstens der Gedanke des Turmbaus einen Stillstand hervor, dem zweitens unwiderruflich eine Bewegung folgt, in der sich drittens dank der zyklischen Abfolgen von Friedens- und Kriegszeiten beziehungsweise von Bau- und Zerstörungsmomenten ebenfalls eine Dialektik von Bewegung und Stillstand einzupendeln beginnt. Viertens jedoch löst dies wiederum einen erneuten Moment des Stillstandes aus, der die Bewohner dank den gefestigten sozialen Bindungen dazu bringt, vor Ort zu verharren.[228]

Will man nun diesen unterschiedlichen Bewegungsmomenten dromologisch begegnen, dann bieten sich dazu verschiedene theoretische Referenzpunkte an. In allen Fällen liegt die Ausgangslage in dem auf eine Bewegungsachse projizierten Bild vom gesellschaftlichen Fortschritt, der im Stillstand verharrt. »Jetzt erst erkenne ich den

227 Dennoch handelt es sich bei diesen Führern, zieht man nochmals den biblischen Urtext hinzu, entgegen dem historisch später durch den deutschen Faschismus konnotierten Begriff eher um eine Abschwächung der Hierarchien. Denn im Gegensatz zu Gott bei Babel gibt es im säkularisierten Stadtwappen keine Handlungsvollmachten mehr. Die Führer treten vielmehr als Vermittler zwischen der Idee des Turmbaus und den daraus folgenden Stadtbauaktivitäten auf, ohne jedoch die Idee bewusst hemmen oder antreiben zu wollen.

228 Das ständig wechselnde Bewegungsmoment zeigt sich auch in der Anordnung der Sätze und deren inhaltlicher Referenzpunkte. So wechseln sich das Motiv des Städtebaus (Sätze 1, 12–13, 15–16) und das des Turmbaus (Sätze 2–11, 14, 17) vor allem in der Mitte des Textes mehrmals hintereinander ab (vgl. Rohde: Und blätterte ein wenig in der Bibel, 2002, S. 163).

Fortschritt als das, was er ist – als eine Wandeldekoration. Wir bleiben vorwärts und schreiten auf demselben Fleck. Der Fortschritt ist ein Standpunkt und sieht wie eine Bewegung aus.«,[229] ließ etwa Karl Kraus in seinem Aufsatz *Der Fortschritt* einige Jahre vor dem Entstehen von Kafkas Werk verlauten. Damit beschreibt er nicht nur treffend die dem Gedanken des Turmbaus folgende mehrdimensionale Dialektik von Bewegung und Stillstand, sondern liefert auch ein historisches Zeugnis kulturkritischer Motive, wie sie eben auch in Kafkas Erzählung auftauchen. Auch die neuere Kafka-Forschung hat dies ansatzweise schon thematisiert. In Jürgen Sörings Analyse beispielsweise tritt die Dialektik von Bewegung und Stillstand individualisiert als kontinuierliche Lähmungserscheinung auf, die tief in die Subjektkonstitution hineinwirkt: »Denn das ›Immer-wieder-von-vorn-Anfangen‹ verschärft sich bei Kafka sogar zu einem ›Zurückschrecken‹ davor, ›die Fundamente zu legen‹, d.h. überhaupt anzufangen, und zwar dem gleichwohl ›starken Wunsch‹ zum Trotz ›den Turm zu Ende zu bauen.‹«[230] Diesem Befund nicht unähnlich vergleicht Stéphane Mosès Kafkas Erzählung mit der »klassischen Mechanik, bestehend aus einer Kette von Ursachen und Wirkungen, die niemals die Entstehung eines radikal Neuen zulassen können«.[231]

Doch diese zyklische Bewegung des Stillstandes, wie sie in allen drei zitierten Anmerkungen angedacht beziehungsweise angesprochen ist, lässt sich bezüglich Kafkas Erzählung vielleicht am treffendsten mit Guy Debord beschrieben. Dieser erfasst in *Die Gesellschaft des Spektakels* die Geschichte der Menschheit modellartig als eine Abfolge von drei unterschiedlichen Zeitkonzepten.[232] Wie andere ZeitforscherInnen auch geht er erstens idealbildlich von einem historischen Übergang von einem zyklischen zu einem linearen Zeitbild aus. Diese Linearität, bei ihm unter dem Begriff der »irreversiblen Zeit« zu finden, charakterisiert sich unter anderem durch das Aufkommen der Geschichte und der politischen Macht am Rande der Epoche der frühen Industrialisierung: »Von nun an tritt die Aufeinanderfolge der Generationen aus der Sphäre des rein natürlichen Zyklischen heraus, um zu orientiertem Ereignis, zur Aufeinanderfolge von Mächten zu werden.«[233] Dies verallgemeinert sich in der Folge, denn so werde, mit Bezug auf Lukács und Marx' Theorem der leeren Zeit, mit der Entstehung des Kapitalismus »die irreversible Zeit weltweit vereinheitlicht«.[234] In dieser Verallgemeinerung eines Zeitkonzeptes zeichne sich aber mit dem Einbruch des Spektakels eine entscheidende Wende ab. Diese sei historisch mitunter darauf zurückzuführen, dass die Bourgeoisie einsehen musste, dass die dyna-

229 Kraus, Karl: Der Fortschritt, in: Kraus, Karl: Die chinesische Mauer, Frankfurt a.M. 1987, S. 197.

230 Söring, Jürgen: Kafka und die Bibel, in: Engel, Manfred; Lamping, Dieter (Hg.): Franz Kafka und die Weltliteratur, Würzburg 2006, S. 43.

231 Mosès: Geschichte ohne Ende, 1994, S. 144f.

232 Seine Terminologie geht, wie Jörn Etzold nachzeichnet, wohl auf Henri Lefebvre zurück (vgl. Etzold, Jörn: Die melancholische Revolution des Guy-Ernest Debord, Zürich 2009, S. 29–53).

233 Debord: Die Gesellschaft des Spektakels, 1996, S. 115f.

234 Ebd., S. 128.

mische Aktivität, die sie mit ihrem eigenen revolutionären Wandel ausgelöst hatte, und die Linearität, die nun von allen und nicht mehr nur von einzelnen Herren erlebt werden wollte, der gesellschaftlichen Stabilität zuliebe wieder in eine allgemeine Passivität überführt werden müssten. Dabei fand die Klasse der Bourgeoisie, so Marx im ersten Band des *Kapitals*, im »Christentum mit seinem Kultus des abstrakten Menschen, namentlich in seiner bürgerlichen Entwicklung, dem Protestantismus, Deismus usw. die entsprechendste Religionsform«.[235] Was Debord zur folgenden Schlussfolgerung gelangen lässt:

> »Die Bourgeoisie hat darauf mit dieser Religion einen Kompromiß geschlossen, der sich auch in der Darstellung der Zeit ausdrückt: Nach der Aufgabe ihres eigenen Kalenders, hat sich ihre irreversible Zeit wieder nach der christlichen Ära geformt, deren Nachfolge sie antritt.«[236]

Das Ergebnis dieser Entwicklung ist die nunmehr vorherrschende »pseudozyklische Zeit«, die die irreversible Form im Sinne einer »allgemeinen Zeit der menschlichen Nichtentwicklung«[237] abgelöst habe. Man darf Debords analytische Kategorisierung mit dem Begriff der Bourgeoisie als herrschende Klasse nicht dahingehend missverstehen, dass hier quasi ein bewusst von oben ausgelöstes Täuschungsmanöver unterstellt würde. Vielmehr fällt der Bewusstseinswandel, wie eben auch der Begriff des Spektakels, mit der allgemeinen Entwicklungstendenz des Kapitals und der damit einhergehenden gesellschaftlichen Verhältnisse zusammen. So findet sich das Äquivalent dieser Entwicklung in der Warenproduktion und -zirkulation wieder. Denn insofern die Zeit der Produktion letztlich einzig noch »eine unendliche Akkumulation von äquivalenten Intervallen«[238] darstellt, entleert sich die Zeit durch ihre Austauschbarkeit beständig. Dadurch verliert sich das früher prägende Moment der Geschichtlichkeit der irreversiblen Zeit, und die entwertete Zeit erscheint einzig noch als »die vollständige Umkehrung der Zeit als ›Raum der menschlichen Entwicklung‹«.[239] Und eben dies fasst Debord mit dem Begriff der pseudozyklischen Zeit zusammen:

> »Die allgemeine Zeit der menschlichen Nichtentwicklung existiert auch unter dem komplementären Aspekt einer konsumierbaren Zeit, die, ausgehend von dieser bestimmten Produktion, als pseudozyklische Zeit zu Alltagsleben der Gesellschaft zurückkehrt.«[240]

235 Marx: Das Kapital, Bd. I, 1968, S. 93.
236 Debord: Die Gesellschaft des Spektakels, 1996, S. 128.
237 Ebd., S. 133.
238 Ebd.
239 Ebd.
240 Ebd.

Zentral dabei ist die oberflächliche Rückbesinnung auf das zyklische Element der antiken Zeit, die eben keine Entwicklung zulässt – jedoch, und dies beinhaltet das »pseudo« als erster Wortbestandteil, nicht, ohne den Anschein der Geschichtlichkeit durch die beständige Bewegung, Zirkulation und Veränderung der Waren aufrechtzuerhalten beziehungsweise letztendlich in einem Moment des rasenden Stillstandes zu verharren. »Während die zyklische Zeit die wirklich erlebte Zeit der unbeweglichen Illusion war, ist die spektakuläre Zeit die illusorisch erlebte Zeit der sich verändernden Wirklichkeit.«[241] Und genau das ist letztlich auch der Kern der verhandelten Zeitstruktur in Kafkas Erzählung – enthalten ist in Kafkas Text dadurch auch die Frage, wie Menschen ideologisch mit der sozialen Beschleunigung und ihrem Zeitregime umgehen: Sie akzeptieren diese, indem sie sie positiv konnotiert verschleiern, und begünstigen dadurch ihr eigenes Verderben.

Denn fasst man das Geschehen beim babylonischen Turmbau noch einmal grob zusammen – der zweite Teil mit dem Wappen noch immer außen vorgelassen –, dann zeigt sich darin nichts anderes als die Struktur einer pseudozyklischen Zeit mit einem in der biblischen Vergangenheit liegenden Referenzpunkt. Obwohl der ursprüngliche Plan aufgrund der Verschiebung des Jetzt in die Zukunft und der beständigen Beschleunigungsverheißung nie erfüllt werden kann, findet sich die Stadt in einem ständigen Bauprozess wieder. Sei dies aufgrund der konstruierten Arbeiterquartiere oder sei es wegen der tatsächlich nur noch konsumierbaren Stadtverschönerungen, die Stadt steht trotz Stillstand beim Turmbau nie still. Selbst der Krieg unter den Bewohnern scheint sich zyklisch zu wiederholen und wird dabei von den Bewohnern trotz seiner offensichtlich sozial konstruierten Konfliktgrundlage als Quasi-Naturzustand interpretiert beziehungsweise in ihren sozialen Bindungen über die »Landsmannschaften« verdinglicht. Der Zyklus des Krieges ergibt sich durch die stetige Abwechslung mit einem Zustand der Pause und den Stadtverschönerungen, die wiederum durch den Neid neuen Krieg hervorrufen. Was aber nicht bedeutet, dass darin die tatsächliche Kriegsgrundlage zu finden wäre, denn diese liegt historisch bedingt im grundlegenden Widerspruch des nicht stattfindenden Turmbaus. Passend hierzu merkt Debord an, dass die pseudozyklische Zeit sich »auf die Überreste der zyklischen Zeit« stütze und »aus ihnen zugleich neue homologe Zusammensetzungen«[242] herstelle. Was bei ihm »den Tag und die Nacht, die wöchentliche Arbeit und Ruhe, die Wiederkehr der Ferienzeiten«[243] beinhaltet, ist in Kafkas Stadt als in sich zu Ende gedachte Verbildlichung eines kontinuierlichen Wechsels von Zerstörung und Verschönerung beziehungsweise eines zyklischen Wandels von Friedens- und Kriegszuständen zu finden.

Dieses Verhältnis von Zerstörung und Aufbau verdoppelt sich am Ende durch das Wap-

241 Ebd., S. 137.

242 Ebd., S. 134.

243 Ebd.

pen noch einmal, und zwar auch semantisch, insofern der Begriff des »Wappens« auf der mittelhochdeutschen Bedeutung der »Waffe« beruht und das Wappen gleichzeitig eine familiäre Kontinuität signalisiert.[244] Oder anders ausgedrückt: Das kulturelle Moment der allegorischen Bindung im Stadtwappen beinhaltet historisch wiederum den kriegerischen Ausdruck einer Sehnsucht nach Zerstörung, wie dies in Kafkas Text schon zuvor geschildert wird. Doch auch die Stadt als geografischer und sozialer Ort enthält stets schon ein Moment des kriegerischen Zyklus, so zumindest lässt sich eine von mehreren Thesen aus der gegenwärtigen Stadtforschung paraphrasieren, die davon ausgeht, dass die Stadt als Ergebnis des Krieges in Erscheinung tritt.[245] Paul Virilio spricht in Bezug auf die griechischen Städte von einer »doppelten Konstruktion«[246] des Krieges im Verhältnis zur Stadt. Deren militärischer Charakter ergibt sich einerseits durch die befestigenden Stadtmauern nach außen, andererseits aber, im Sinne der Planung und der ausgeführten militärischen Aktion, durch das Stadtzentrum auch nach innen. Daraus leitet sich das Paradox der modernen Stadt ab, die wie bei Kafka sowohl Erstarrung kennt als auch Bewegungsmomente auslöst. So beschreibt dies Virilio an anderer Stelle: »Die Geschwindigkeit ist mit der Stadt entstanden, d. h. mit der Beherrschung der Bewegung. Die Stadt ist von Anfang an eine Geschwindigkeitsbox. Das Dorf ist hingegen ein Labyrinth, ein Ort relativer Sesshaftigkeit […].«[247]Diese Geschwindigkeitsbox spiegelt sich in Kafkas babylonischer Stadt wider, die einerseits beginnt, »Wegweiser« und »Verbindungswege« aufzustellen, um damit die Bewegung zu beherrschen, gleichzeitig jedoch die Totalität dieser Bewegungsabläufe territorialisiert und der Bewegung dadurch Grenzen setzt. So ist Kafkas Stadt, wie das Ende des ersten Teils der Erzählung belegt, ein Ort der Sesshaftigkeit, jedoch ein solcher, der eben den ausgelösten Stillstand in ständiger zyklischer Bewegung behält.

Diese Bewegung mit ihrem steten Rückfall in die Ausgangssituation und ihrem »endlosen Wiederholen des Anfangs«[248] wirkt sich auch auf den Text selbst aus. »Das Erzählen kommt niemals über den ›Anlauf‹ zum Anfang hinaus und verläuft sich in ein ›stehendes Marschieren‹«,[249] beschreibt dies Jürgen Söring. Deswegen wird auch »die Darstellung des Vieldeutigen, Ungewissen, Versperrten […] endlos wiederholt«.[250]

244 Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Berlin (West) 1989, S. 772.

245 »Es gibt zwei große Schulen des Städtebaus. Für die einen liegen die Ursprünge von Stadt und städtischer Sesshaftigkeit im Handel; für die anderen […] liegen sie im Krieg, und der Handel kommt erst in zweiter Linie.« (Virilio, Paul; Lotringer, Sylvère: Der reine Krieg, Berlin (West) 1984, S. 9.)

246 Virilio, Paul: Krieg und Fernsehen, München 1993, S. 8 f.

247 Virilio, Paul: Revolutionen der Geschwindigkeit, Berlin 1993, S. 24.

248 Vogl, Joseph: Kafkas Babel, in: Poetica 26 (3/4), 1994, S. 377 f.

249 Söring: Kafka und die Bibel, 2006, S. 45. Dahinter verbirgt sich wohl auch die in die Erzählung eingeflossene und in der Forschung mehrfach diskutierte Kunstreflexion über den Schreibprozess, der nicht über seinen Anfang hinauskommt. Jedoch soll die Analyse dieser Ebene des Textes aufgrund des gegebenen Forschungsthemas beiseitegeschoben werden.

250 Adorno: Aufzeichnungen zu Kafka, 1976, S. 265.

Und Stéphane Mosès ergänzt hierzu ganz im Sinne einer Ästhetik des Verschwindens: »Wie so oft bei Kafka inszeniert der Text die Schilderung seines eigenen Verschwindens: Von Verzögerung zu Verzögerung verflüchtigt sich die Geschichte, die er zu erzählen sich vorgenommen hat.«[251] Und tatsächlich endet der erste Teil der Erzählung wieder dort, wo er begonnen hat. Denn nach dem Zoomeffekt zur Darlegung der Situation kehrt die Erzählung zurück zum Bild aus der Totalen einer Stadt, die ihrer Bevölkerung auch nach drei Generation keinen Turm bieten kann. Es ist dies eine Bewegung, die auch der Leser mitgehen muss. Denn während seine Augen am Ende des ersten Abschnitts unruhig nach dem Sinn der Erzählung suchen oder aber darauf warten, dass irgendwo doch noch der Turm in Erscheinung tritt, jedenfalls ständig in Bewegung bleiben, verharrt der Turmbau selbst weiterhin im Stillstand. Der Text kreiert einen Bewegungsrhythmus, der in seiner Differenz zur Bewegung der erzählten Welt den rasenden Stillstand zu markieren vermag.

Die Kreisbewegung des Textes manifestiert sich auch im Wechselspiel repetitiver und iterativer Erzählweisen, die gemeinsam auf die durative Grundstruktur eines rasenden Stillstandes rekurrieren. Denn liest man den Text einmal genau, dann stellt man fest, dass der Leser am Ende vieler Sätze wieder am Anfang steht, obwohl er diejenige Situation, die nicht nur einmal, sondern immerwährend auftritt, stets doppelt beschrieben bekommt. Oder anders ausgedrückt, findet auf der syntagmatischen Ebene eine ständige Akkumulation von Zeichen statt, die ganz im Gegensatz zum Stillstand bezüglich Bedeutungszuwachses steht. Exemplarisch lässt sich dies anhand der beiden folgenden Sätze beobachten:

> »Man argumentierte nämlich so: Das Wesentliche des ganzen Unternehmens ist der Gedanke, einen bis in den Himmel reichenden Turm zu bauen. Neben diesem Gedanken ist alles andere nebensächlich. Der Gedanke, einmal in seiner Größe gefaßt, kann nicht mehr verschwinden; solange es Menschen gibt, wird auch der starke Wunsch da sein, den Turm zu Ende zu bauen.«

Nach dem Doppelpunkt besteht das Zitat aus vier verschiedenen Sätzen (das Semikolon an dieser Stelle als Punkt gelesen), deren Informationsbestandteile sich jedoch auf zwei iterative Momente reduzieren ließen, die doppelt erzählt werden. So bestätigt der Satz, dass alles andere nebensächlich sei, den vorherigen Satz, dass das Wesentliche an der Sache der immer wiederkehrende Gedanke sei. Der Gedanke, der nicht mehr verschwinden kann, verdoppelt sich wiederum bei den Menschen, in denen der Wunsch immer da sein wird. Dies zieht sich durch den ersten Teil der Erzählung hindurch, ja man könnte etwas überspitzt formuliert gar die These wagen, dass man fast die Hälfte

251 Mosès, Stéphane: Der Engel der Geschichte. Franz Rosenzweig, Walter Benjamin, Gershom Scholem, Frankfurt a. M. 1994, S. 8.

der Sätze aus dem Text streichen könnte, ohne etwas Wesentliches vom Inhalt zu verlieren. Freilich erheben die jeweils folgenden Sätze den Anspruch, die Ausgangslage zu konkretisieren, und sie täuschen im Sinne der illusorischen Allegorie eine solche mögliche Zusatzinformation auch beständig an, jedoch dreht sich die Erzählung im Kreise, sodass die Unsicherheit bezüglich des Informationsgehalts des ersten Satzes auch nach dem zweiten bestehen bleibt. Die Wiederholbarkeit ermöglicht so zwar die Modifizierbarkeit der einzelnen Bestandteile, jedoch nicht deren Entwicklung. Etwas komplexer zeigt sich dies auch beim Beginn der Erzählung:

> »Anfangs war beim babylonischen Turmbau alles in leidlicher Ordnung; ja, die Ordnung war vielleicht zu groß, man dachte zu sehr an Wegweiser, Dolmetscher, Arbeiterunterkünfte und Verbindungswege, so als habe man Jahrhunderte freier Arbeitsmöglichkeit vor sich.«

Zwar bringt hier die Zusatzinformation, dass man zu sehr an Dolmetscher, Arbeiterunterkünfte usw. gedacht habe, tatsächlich einen Mehrwert, insofern hier ein zusätzlicher Subtext verhandelt wird beziehungsweise der intertextuelle biblische Sachverhalt ironisch gebrochen wird. Jedoch relativieren das »Vielleicht« und die Unsicherheit des »so als habe man« dies gleich wieder, sodass man am Ende wieder mit gleich wenig Informationen wie zuvor dasteht. Dadurch wird man letztlich ständig zum Opfer des »stehenden Marschierens« des Textes.

Dies betrifft auch die Ordnung, die verdoppelt wird und dabei zu groß zu werden droht, jedoch in ihrer Verdoppelung nicht etwa zu einer Verdeutlichung führt, sondern im Sinne einer Überkohärenz die textliche Struktur von ihrer kausalen und historischen Ursünde zu entfernen vermag. Dadurch wird der nicht stattfindende Turmbau in der Folge zum abwesend anwesenden Strukturmerkmal der Stadt wie auch des Textes in seiner ständigen Rückkehr zum Anfang. Dies ermöglicht es, das Tempus der Erzählung zu berücksichtigen. Denn weder das zu Beginn anzutreffende deiktische Adverb »Anfangs« noch das folgende epische Präteritum steht für eine Entwicklung der stillstehenden Stadt. So manifestiert sich die »damals herrschende Meinung« durch das mit Todeswünschen versehene Wappen gleichsam im Jetzt-Moment der erzählten Gegenwart, wobei die temporale Dreiteilung des zweitletzten Satzes – »entstanden ist«, »ist« und »zerschmettert werden wird« – den die Vergangenheit und die Zukunft im Gegenwärtigen umfassenden »immerwährenden Augenblick«[252] ausstellt. Diese Verbindung verschiedener zeitlicher Zustände umfasst eine Dauerhaftigkeit, die auf einer »Kontinuität zwischen gestern, heute und morgen«[253] basiert. Daraus resultiert letztlich auch die Irritation des Lesers, der eigentlich erwarten würde, dass die iterative

252 Allemann: Zeit und Geschichte im Werk Kafkas, 1998, S. 17.

253 Was, so John Holloway weiter, der Annahme entspreche, »dass bloß weil etwas gestern existierte, es

Handlung der Vergangenheit einen Erfahrungsraum schafft, um die Zukunft zu verändern, dass also das Wissen um die Sinnlosigkeit des Turmbaus eine Abkehr von ebendiesem Projekt einläuten würde.

Dorrit Cohn beschreibt dieses Verhältnis des Tempus zum Inhalt in Bezug auf das unvollendete Projekt *Der Bau* als das entscheidende Moment in Kafkas Zeitvorstellung, »die sich auf ein Leugnen des Unterschieds zwischen sich wiederholenden und einmaligen Ereignissen gründet«.[254] Dabei beruft sie sich insbesondere auf einen im Oktober 1917 von Kafka niedergeschriebenen Aphorismus, der jenen immerwährenden Moment zu bestätigen scheint:

> »Der entscheidende Augenblick der menschlichen Entwicklung ist immerwährend. Darum sind die revolutionären geistigen Bewegungen, welche alles Frühere für nichtig erklären, im Recht, denn es ist noch nichts geschehen.«[255]

Tatsächlich entsprechen sowohl das Nicht-Geschehen als auch die Zerstörung alles Früheren zugunsten der endlich einsetzenden Geschichte Kafkas babylonischer Stadt. Jedoch macht John Maxwell Coetzee in einem Aufsatz darauf aufmerksam, dass dieser Aphorismus nicht alleine steht und noch ein zweites, entscheidendes Argument beinhaltet.[256] So beschreibt Kafka zuvor eine Parabel, die die fehlende Einsicht in die Sterblichkeit thematisiert,[257] wobei diese mit den folgenden Worten endet: »Von einem gewissen Punkt an gibt es keine Rückkehr mehr. Dieser Punkt ist zu erreichen.«[258] Darauf folgt der zitierte Satz über die immerwährende Entwicklung und dann auf einem neuen Abschnitt erneut eine Wende zu den Worten: »Die Menschengeschichte ist die Sekunde zwischen zwei Schritten eines Wanderers.«[259] Damit lässt sich eine doppelte Zeitvorstellung nachweisen: Einerseits manifestiert sich die Idee des Immerwährenden, wie sie sich exemplarisch in der babylonischen Stadt zeigt. Darin ist die Vergangenheit ebenso wie die Zukunft Teil der ständigen Gegenwart, die sich im Augenblick unend-

heute existiert und weiterhin morgen andauernd existieren wird« (Holloway: Thompson und die Zersetzung der abstrakten Zeit, 2007, S. 11).

254 Cohn, Dorrit: Transparent Minds zitiert nach Coetzee, John Maxwell: Zeit, Tempus und Aktionsart in Kafkas »Der Bau«, in: Avanessian, Armen; Hennig, Anke (Hg.): Der Präsensroman, Berlin 2013, S. 87.

255 Kafka: Nachgelassene Schriften und Fragmente II, 1992, S. 114.

256 Coetzee: Zeit, Tempus und Aktionsart in Kafkas »Der Bau«, 2013, S. 98 ff.

257 »Viele Schatten der Abgeschiedenen beschäftigen sich nur damit, die Fluten des Totenflusses zu belecken, weil er von uns herkommt und noch den salzigen Geschmack unserer Meere hat. Vor Ekel sträubt sich dann der Fluß, nimmt eine rückläufige Strömung und schwemmt die Toten ins Leben zurück. Sie aber sind glücklich, singen Danklieder und streicheln den Empörten.« (Kafka: Nachgelassene Schriften und Fragmente II, 1992, S. 34.)

258 Ebd.

259 Ebd.

lich auszudehnen droht. Andererseits aber existiert eine Zeit, die eine Vergangenheit kennt, die zwar ebenso in die Gegenwart hineinreicht, jedoch an einem entscheidenden Punkt von der Zukunft getrennt ist. »Daraus resultiert das Paradox, dass die Geschichte in ›einer Sekunde‹ vorbei ist, während der gegenwärtige Augenblick ›immerwährend‹ ist.«[260] Daraus folgt jedoch nicht, dass sich die Opposition zwischen entscheidendem und sich wiederholendem Ereignis beziehungsweise die Unterscheidung zwischen dem Durativen und dem Punktuellen aufzuheben droht, sondern vielmehr, dass sich die gesamte mögliche Intensität in der Hoffnung auf jenen zu erreichenden Punkt verdichtet, der sich in der babylonischen Stadt in der Sehnsucht nach der Riesenfaust manifestiert.[261] So ist der Punkt in der Intensität, der keine Rückkehr mehr erlauben kann, nie zu erreichen, was zur Folge hat, dass einzig noch die Sehnsucht nach Zerstörung bleibt.

Um diese Sehnsucht genauer erfassen zu können, muss nochmals ein genauer Blick in Kafkas Erzählung geworfen werden. So wurde zwar gesagt, dass die durch den fehlenden Turmbau konstituierte Ordnung der erzählten Welt sich als anwesender Abwesender auch dann zeigt, wenn der Moment des Beginns, die Ursünde, längst vollzogen wurde, jedoch wurde noch nicht erläutert, was diese Ordnung überhaupt ausmacht: Erstens beinhaltet die Stadtwelt eine internalisierte Handlungsanleitung und eine Subjektkonstituierung, die über den gesamten Zeitraum der erzählten Zeit bestehen bleibt. Diese bringt einen inneren Bezug sowohl zur Vergangenheit als auch zur Zukunft mit sich. Damit jedoch abstrahiert das phantastische Konstrukt, wie dies Helmut Richter fälschlicherweise behauptet, weder »von jeder Realität«, noch lässt dies »keine innere Notwendigkeit erkennen«.[262] Denn diese ergibt sich strukturbedingt einerseits durch die defuturisierte Zukunft, die keine Ergebnisoffenheit mehr kennt und so auf die Gegenwart der Stadt einwirkt, und andererseits durch den Bezug zur Vergangenheit, deren Ursünde durch die Nichtentwicklung ebenso immerfort Bestandteil der Gegenwart bleibt. Zweitens beinhaltet die babylonische Ordnung einen immanenten Beschleunigungskreislauf. Denn die Verheißung, dass es in Zukunft besser funktionieren soll, ist gleichzeitig ein Hinweis auf deren mögliche Steigerung. So heißt es in Kafkas Erzählung: »In dieser Hinsicht aber muss man wegen der Zukunft keine Sorge haben, im Gegenteil, das Wissen der Menschheit steigert sich, die Baukunst hat Fortschritte gemacht

260 Coetzee: Zeit, Tempus und Aktionsart in Kafkas »Der Bau«, 2013, S. 98.

261 Dadurch erreicht der immerwährende Augenblick im Moment des Todes seine größte Intensität und beinhaltet darin, wie Beda Allemann ausführt, gleichzeitig die Hoffnung auf den Punkt des radikalen Umschlags (vgl. Allemann: Zeit und Geschichte im Werk Kafkas, 1998, S. 19). »Sündig ist der Stand, in dem wir uns befinden, unabhängig von Schuld« (Kafka: Nachgelassene Schriften und Fragmente II, 1992, S. 98), beschrieb Kafka diesen Zustand einst, wobei der Stand hier tatsächlich wörtlich als Stillstand aufzufassen ist. Wenn die Sünde jedoch aufgrund des allgemeinen Standes immanenter Bestandteil der Gegenwart und der Zukunft ist, dann hilft nur noch der radikale Umschwung, wie ihn kollektiv kulturell nur das Jüngste Gericht kennt.

262 Richter, Helmut: Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft, Berlin 1962, S. 230.

und wird weitere Fortschritte machen, eine Arbeit, zu der wir ein Jahr brauchen, wird in hundert Jahren vielleicht in einem halben Jahr geleistet werden und überdies besser, haltbarer.« Die Steigerung, die Bauzeitverkürzung und der Fortschritt sind nichts Anderes als Elemente einer sozialen Beschleunigung. Nicht zuletzt dadurch wirkt die Erzählung zwischenzeitlich auch wie eine Karikatur eines futuristischen Technikglaubens, denn so ist, wie die Erzählung zeigt, die Sorglosigkeit alles andere als eine heilbringende Herangehensweise an die technische Entwicklung der eigenen Stadt. Drittens beinhaltet die soziale Ordnung ein entscheidendes Moment einer kollektiven Praxis. Wie der Text am Ende erwähnt, wurde die Sinnlosigkeit des Unterfangens von den Nachfolgegenerationen längst erkannt, und trotzdem wird am Projekt festgehalten. Das biblische »denn sie wissen nicht, was sie tun« wurde hierbei nicht nur durch das Marx'sche »sie wissen nicht, was sie tun, aber sie tun es«[263] abgelöst, sondern auch durch das von Slavoj Zizek für die Spätmoderne ausgerufene »sie wissen, was sie tun, aber sie tun es trotzdem«.[264] Viertens zieht der dominante Widerspruch des nicht erfolgten Turmbaus zahlreiche weitere Widersprüche nach sich, die jedoch zu einer gegebenen Zeit selbst zum Hauptwiderspruch werden können. Etwa dann, wenn der Krieg plötzlich überhand zu nehmen droht, oder dort, wo jede anwesende Nation ihr schönstes Quartier bauen möchte. Diese vier dominanten Ordnungsmechanismen zusammen führen dazu, dass die Bewohner der Stadt nicht einfach unter einer falschen Zeitvorstellung leiden, sondern dass sie, wie dies auch das Konzept der pseudozyklischen Zeit bei Debord beinhaltet, vielmehr ein immanentes Kollektivsubjekt einer realen, sich nicht entwickelnden Struktur ausleben, also Gefangene in einem, wie man Georg Lukács paraphrasieren könnte, notwendig falschen Bewusstsein einer pseudozyklischen Zeit sind.

Dabei gäbe es mit Debord durchaus einen Ausweg aus diesem ewig dauernden Augenblick. Denn statt sich weiterhin in der pseudozyklischen Ordnung zu bewegen, muss irgendwann eine entscheidende Situation entstehen, in der die subjektive Identität nach und nach als Einheit mit der Zeit aufgefasst, die pseudozyklische Zeit zurück in ihre Irreversibilität geführt und somit erneut Geschichte ermöglicht wird. Zentral für Debord ist der Begriff der Melancholie, wie ihn Jörn Etzold mit den folgenden Worten zusammenfasst:

> »Denn in der Melancholie wird die Endlichkeit und Gebrechlichkeit des Menschen erfahrbar, die – um es mit Benjamin zu sagen – ›Unfreiheit, Unvollendung, Gebro-

263 Marx: Das Kapital, Bd. I, 1968, S. 88.

264 »They know very well what they are doing, but still, they are doint it.« (Žižek, Slavoj: The Sublime Object of Ideology, London, New York 1989, S. 29.) Damit verändert auch die in dem Lektüreschlüssel von Ingeborg Scholz hervorgehobene, angeblich immer »stärker werdende Erkenntnis von der Sinnlosigkeit des Turmbaus« nichts an der Situation (vgl. Scholz, Ingeborg: Erläuterungen zu Franz Kafka. Kleine Prosa, Hollfeld 1984, S. 37).

chenheit der sinnlichen, der schönen Physis‹, welche kein Versuch, das Überdauern zu sichern – sei es das Kunstwerk, der Staat oder das Spektakel – je überwinden wird. Und doch kann es die Melancholie nicht geben ohne die Sehnsucht nach einer verlorenen, zwar korrumpierten und zerstückelten, aber doch wiederherzustellenden Ganzheit. Zeichen des Verfalls können die Dinge nur sein, wenn diesem Verfall etwas anderes gegenübergestellt wird – ein goldenes Zeitalter oder eine Zukunft, in der die Welt wieder in Ordnung gebracht ist.«[265]

Zwar beinhaltet die Melancholie durch die im Moment des Endes ausgelöste Selbstauflösung des Subjekts immer schon eine gewisse Schwermut, jedoch ermöglicht diese durch die ins Bewusstsein gerufene Endlichkeit das Wissen darum, sich aus dem pseudozyklischen heraus in einen irreversiblen Zeitstrahl befreien zu können. Diesbezüglich enthält der Wunsch nach Zerstörung die Forderung nach einem die Geschichte ermöglichenden Zeitbewusstsein – wenn auch nur als Präform der Melancholie, da die Erzählung den Wunsch gerade nicht ins Bewusstsein selbst zu transformieren vermag, sondern ihn zu einem reinen Bedürfnis transformiert und dabei mit der Riesenfaust dieses auch gleich wieder vom Kollektivsubjekt weg externalisiert. So wäre der Akt der zeitlichen Praxis bei Debord dann auch als ein kollektives Moment der kämpfenden Klasse und nicht als entäußerte Handlung gedacht, wobei dies ein Moment des Bewusstseins ebenso wie der Praxis enthält. »Als Gesellschaft also werden die Menschen sich ihrer Identität mit der Zeit bewusst«, so Etzold weiter, »und so können sie sich die Zeit assimilieren. Geschichte ist Bewusstwerdung der Identität von ›Menschen‹ und ›Zeit‹ im Medium der Gesellschaft«.[266] Gerade dem Proletariat käme dank seiner Besitzlosigkeit, die sich auch darauf bezieht, selbst keine Zeit akkumulieren zu können, die Möglichkeit zu, ganz Zeit zu werden. Und zwar eben gerade nicht, wie von Marx im *Kapital* beschrieben, als entsubjektivierte Subsumierung unter das Kapital, sondern als handelndes Kollektiv.

Dies ist insofern zentral, als dass sich damit auch der Lösungsansatz zum gestellten Problem der Stadt verschiebt.[267] Denn ausgehend von der Oberfläche von Kafkas Erzählung ließe sich ja primär einmal ableiten, dass die Bewohner das Problem und damit auch alle Kriege endgültig beheben könnten, indem sie endlich mit dem Turmbau beginnen. Dies hieße, dass ein Schlüssel zum gesellschaftlichen Erfolg schlicht in der Verwirklichung der Utopie im Jetzt läge.[268] Doch damit dies überhaupt geschehen kann,

265 Etzold: Die melancholische Revolution des Guy-Ernest Debord, 2009, S. 27.

266 Ebd., S. 30.

267 Dass der Text durch das Scheitern der Stadt zwangsläufig die Frage stellt, wie sich dieser Zustand beheben lässt, halte ich für gegeben.

268 Dies spricht auch Stéphane Mosès an: »Der in seiner ganzen Intensität erlebte gegenwärtige Augenblick unterbricht den langweiligen Ablauf der Tage und polarisiert in seinem Kraftfeld die utopischen Virtualitäten, welche die historische Vernunft weit in den Raum der Zukunft verlegt.« (Mosès: Geschichte ohne Ende, 1994, S. 150.)

und das ist der entscheidende Punkt, der vor allem durch den letzten Satz und das Bewusstsein der folgenden Generationen um den veranstalteten Unsinn stark gemacht wird, braucht es eben keine zusätzliche Aufklärung, sondern eine Strukturveränderung. Und eine solche kann nur durch die Veränderung der Zeitwahrnehmung selbst auftreten. Denn ginge es in der »Parabel über die Dialektik des Fortschrittes«[269] tatsächlich nur um den aufklärerischen Gestus, so hätte diese ihre eigene Funktionsweise missverstanden. Es ist davon auszugehen, dass der Schlüssel zum von der Erzählung angesprochenen Problem vielmehr in etwas, wie beispielsweise Walter Benjamins Konzept der »Jetztzeit«, zu suchen wäre und nicht etwa in einem schulmeisterlichen und aufklärerischen Diktat über die Problematik der Prokrastination liegt.[270]

Die Jetztzeit, sofern sie sich überhaupt fassen lässt, ist im Gegensatz zum klassischen Revolutionsbegriff nicht durch einen erneuten Beschleunigungsvorgang gekennzeichnet, sondern durch die Fixierung des geschichtlich Vergangenen als kollektivierte Vergegenwärtigung des jetzt Möglichen.[271] Statt die Geschichte immer weiter anzukurbeln, soll vielmehr eine Öffnung entstehen, die jeden Moment »auf seine Möglichkeit hin erkundet«.[272] So heißt es in der 15. These aus dem Essay *Über den Begriff der Geschichte*:[273]

> »Das Bewußtsein, das Kontinuum der Geschichte aufzusprengen, ist den revolutionären Klassen im Augenblick ihrer Aktion eigentümlich. Die Große Revolution führte einen neuen Kalender ein. Der Tag, mit dem ein Kalender einsetzt, fungiert als ein historischer Zeitraffer. Und es ist im Grunde genommen derselbe Tag, der in Gestalt

269 Engel, Manfred; Auerochs, Bernd: Kafka-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung, Stuttgart 2010, S. 507.

270 Die Stadt hat also nicht darum zu leiden, weil es »lediglich zur Zeit an der notwendigen Konzentration« (Hoffmann: Ansturm gegen die letzte irdische Grenze, 1984, S. 41) fehlt oder die »Lässigkeit« (ebd., S. 44) als Ursünde auftritt.

271 Dazu auch Benjamin: »Marx sagt, die Revolutionen sind die Lokomotiven der Weltgeschichte. Aber vielleicht ist dem gänzlich anders. Vielleicht sind die Revolutionen der Griff des in diesem Zuge reisenden Menschengeschlechts nach der Notbremse.« (Benjamin: Gesammelte Schriften, 1991, S. 1232.) Zum mit Benjamins »Jetztzeit« verbundenen Begriff des »Eingedenken«, in dem die Vergangenheit Eingang in die Gegenwart findet vgl. Mosès, Stéphane: Eingedenken und Jetztzeit. Geschichtliches Bewußtsein im Spätwerk Walter Benjamins, in: Haverkamp, Anselm; Lachmann, Renate; Herzog, Reinhart (Hg.): Memoria. Vergessen und erinnern, München 1993, S. 385–405.

272 Holloway: Thompson und die Zersetzung der abstrakten Zeit, 2007, S. 13. Eine andere Möglichkeit neben Benjamin wäre, auf die von Richard Gunn in dessen Werk *The Only Real Phoenix* eingeführte Unterscheidung zwischen ›abstrakter‹ und ›konkreter‹ Zeit einzugehen und auf Kafkas Erzählung anzuwenden. Während die abstrakte Zeit als der »abstrakte und homogene Fortschritt, der von der Vergangenheit zur Gegenwart zur Zukunft führt«, definiert wird, beinhaltet die konkrete Zeit eine »Zeitlichkeit der frei gewählten Handlungen und Projekte« (zitiert nach ebd., S. 9).

273 Die Thesen könnte man vielleicht am besten mit dem Schluss der XII. These zusammenfassen: »Die Kritik an der Vorstellung dieses Fortgangs muss die Grundlage der Kritik an der Vorstellung des Fortschritts überhaupt bilden.« (Benjamin: Gesammelte Schriften, 1991, S. 701.)

der Feiertage, die Tage des Eingedenkens sind, immer wiederkehrt. Die Kalender zählen die Zeit also nicht wie Uhren. Sie sind Monumente eines Geschichtsbewußtseins, von dem es in Europa seit hundert Jahren nicht mehr die leisesten Spuren zu geben scheint. Noch in der Juli-Revolution hatte sich ein Zwischenfall zugetragen, in dem dieses Bewußtsein zu seinem Recht gelangte. Als der Abend des ersten Kampftages gekommen war, ergab es sich, daß an mehreren Stellen von Paris unabhängig von einander und gleichzeitig nach den Turmuhren geschossen wurde. Ein Augenzeuge, der seine Divination vielleicht dem Reim zu verdanken hat, schrieb damals:

»›Qui le croirait! on dit qu'irrites contre l'heure
De nouveaux Josues, au pied de chaque tour,
Tiraient sur les cadrans pour arreter le jour.‹«[274]

Wären nicht gerade dieses Anhalten der Uhren, das Füllen der leeren Zeit und das Aufsprengen des Kontinuums dasjenige, was Kafkas Stadt befreien würde? Wäre der getätigte Bau nicht im Sinne der Jetztzeit ein Akt der Selbstbestimmung, ausgerufen, wenn endlich jemand auf die Uhren in der babylonischen Stadt schießen würde? Würde damit nicht auch endlich die Entfremdungserscheinung der »Unerreichbarkeit des Möglichen«[275] wegfallen? Was erst als über den Text hinausgehende, rhetorische Fragen erklingt, sind theoretische Hilfspunkte für das Verständnis von Kafkas Text. Denn was Benjamin in seinen Thesen fordert, ist der Bruch mit der geschichtlichen Linearität: »Das Kontinuum der Geschichte ist das der Unterdrücker. Während die Vorstellung des Kontinuums alles dem Erdboden gleichmacht, ist die Vorstellung des Diskontinuums die Grundlage echter Tradition.«[276] Damit impliziert die Jetztzeit die Verwirklichung des Möglichen als Diskontinuität aufgrund einer historischen Anhäufung im Sinne der horizontal gedachten Marx'schen Negation der Negation im Hier und Jetzt, ohne dabei im Zeitstrahl voranzuschreiten. Die Jetztzeit ergibt sich, so Stéphane Mosès, durch die »Nebeneinanderstellung von jeweils einmaligen und nicht totalisierbaren Momenten, Momenten also, die nicht wie Etappen eines irreversiblen Prozesses aufeinander folgen«,[277] was dem Gegenbild zu dem in Kafkas Erzählung vollzogenen beständigen Aufschieben ins Reich der Zukunft entspricht. Das »radikal Neue vorweg-

274 Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, 1977, S. 259.

275 Allemann: Zeit und Geschichte im Werk Kafkas, 1998, S. 23.

276 Benjamin: Gesammelte Schriften, 1991, S. 1236. Was Stéphan Mosès mit den folgenden Worten zusammenfasst: »Nicht aus dem endlosen Fließen des Augenblickes kann Neues auftauchen, sondern aus dem plötzlichen Stillstand der Zeit, aus der Zäsur, jenseits derer das Leben erneut beginnt, und zwar in Formen, die sich immer wieder von neuem dem Vorhersehbaren entziehen.« (Mosès: Eingedenken und Jetztzeit. Geschichtliches Bewußtsein im Spätwerk Walter Benjamins, 1993, S. 394).

277 Mosès: Der Engel der Geschichte, 1994, S. 17.

zunehmen, welches in der gegenwärtigen Konstellation verborgen liegt«,[278] und der »Übergang von einer Zeit der Notwendigkeit zu einer Zeit der Möglichkeit«[279] stellen bei Benjamin gleichsam eine bisher nicht gekannte Intensivierung dar. Rückbezogen auf den Turmbau hieße dies, dass in der Vergegenwärtigung des Jetztmoments die Kraft läge, sich des Vorhabens zu erledigen oder den Turm endlich zu bauen, wobei sich gleichzeitig das Vergangene im verarbeiteten Material zu manifestieren begänne. Folglich wäre das Vergangene präsent, ohne aber wie in der babylonischen Welt hemmend auf die Gegenwart einzuwirken.

Der von Benjamin beschriebene Schuss auf die Turmuhren entspricht so dem Startschuss für den Beginn von etwas Neuem, der gleichzeitig mit historischem Bewusstsein über das Vergangene gefüllt ist. Doch er lässt im zitierten Ausschnitt die zweite zentrale historische Anekdote der Julirevolution außen vor. Denn nicht nur wurde auf Uhren geschossen, um damit der modernen Zeitlichkeit Einhalt zu gebieten, sondern auch die Laternen der Stadt wurden zerstört,[280] um damit, so könnte man behaupten, im Bewusstsein um deren kommende Dialektik ebenso das Licht der Aufklärung zu vernichten – um dies auf eine ähnliche literarische Grundlage zu stellen wie den Angriff auf die Uhren, sei dabei auf einen Satz aus Ludwig Rellstabs 1831 erschienenen Novelle *Algier und Paris im Jahre 1830* verwiesen: »Die klirrenden Laternen waren das Vorspiel zu der Zerstörung, die Sie bald erleben werden.«[281] Es ist dies eine Zerstörung, die sowohl bürgerlich negativ als eben auch sozial progressiv im Sinne der Überwindung des Herrschenden verstanden werden kann. Da sich aber bekanntlich sowohl die Turmuhr als auch das Licht in ihrer jeweiligen Dialektik durchsetzen konnten und die kurze Bewegungsfreiheit beim Übergang in die irreversible Zeit rasch wieder in Passivität überführt wurde, warten die Bewohner Babylons, so manche Vorzeichen und Nachwehen der totalen Vernichtung sie schon erlebt haben mögen, noch immer auf ihren Turm.

Dies hängt nicht zuletzt mit der Zweideutigkeit der Rolle des Vergangenen zusammen, die einerseits als verdichtete und zugleich hemmende Kraft im Jetzt, andererseits als materiell-ideelle Grundlage des Möglichen erscheint. Die »Phantasmagorie«, um einen von Benjamin bei Marx entlehnten Begriff zu verwenden,[282] der babylonischen Stadt enthält nämlich zugleich »Trug und Versprechen«[283] und beinhaltet dabei ein Stück Kultur, das nicht sein kann, »ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein«.[284] So entspricht die Erzählung der babylonischen Stadt der von Benjamin besprochenen

278 Ebd., S. 18.

279 Ebd., S. 20.

280 Vgl. Schivelbusch: Lichtblicke, 2004.

281 Rellstab, Ludwig: Algier und Paris im Jahre 1830. Zwei Novellen, Stuttgart 1831, S. 90.

282 Vgl. Yun, Mi-Ae: Walter Benjamin als Zeitgenosse Bertolt Brechts. Eine paradoxe Beziehung zwischen Nähe und Ferne, Göttingen 2000, S. 87 f.

283 Tiedemann, Rolf: Dialektik im Stillstand, Frankfurt a. M. 1983, S. 25.

284 Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, 1977, S. 254.

»bildlichen Erscheinung der Dialektik, das Gesetz der Dialektik im Stillstand. Dieser Stillstand ist Utopie und das dialektische Bild also Traumbild.«[285] Denn gerade weil hier die Traumwelt zur erzählten Realität wurde, kann die Dialektik den realen Schein wieder entfernen. So schreitet der Leser wie auch Benjamin in seinem *Passagen-Werk* zur Tat und erfährt »die neue, die dialektische Methode der Historik: mit der Intensität eines Traumes das Gewesene durchzumachen, um die Gegenwart als die Wachwelt zu erfahren, auf die der Traum sich bezieht!«[286] Dieser »Versuch zur Technik des Erwachens«[287] entbindet ganz im Sinne der Traumdeutung den manifesten Trauminhalt von seiner wörtlichen Bedeutung, um ihn auf die Füße der latenten Strukturen zu stellen, was für die Stadt konkretisiert bedeutet, den rasenden Stillstand in seiner Bildhaftigkeit auf die strukturelle Beschleunigungs- und Zeitlogik zu beziehen.

Doch die bei Benjamin enthaltenen optimistischen Bemerkungen zählen nur wenig, denn Kafka wählte bekanntlich mit den Ausführungen zum Stadtwappen ein ganz anderes Ende, als es die mögliche Jetztzeit anbieten würde. So führt das Nichterreichen des ausgesprochenen Ziels zu einer kulturellen Sublimierung, in der latent der Wunsch nach einer endgültigen und reinigenden Zerstörung der Stadt artikuliert wird, was sich zuletzt auch im Wappen der Stadt durch das Symbol der Faust manifestiert.[288] Nebenbei bemerkt ist es nicht von der Hand zu weisen, wenn hier durch den Reinigungswunsch erneut Erinnerungen an den italienischen Futurismus geweckt werden. Die Gefahr liegt allerdings darin, die Zwischenkriegszeit zu stark als ebensolche zu lesen, obwohl sie selbst in ihrer Gegenwart noch davon entfernt stand, Zwischenkriegszeit zu sein, hier also ein kulturelles Bewusstsein über die kommende Totalität der Zerstörung festmachen zu wollen, die sich in ihrer Kraft erst posthum begreifen lässt.

Doch bevor mit der Aufarbeitung des Endes der Erzählung fortgefahren wird, sei zur Erinnerung noch einmal die abschließende Stelle originalgetreu zitiert:

> »Alles was in dieser Stadt an Sagen und Liedern entstanden ist, ist erfüllt von der Sehnsucht nach einem prophezeiten Tag, an welchem die Stadt von einer Riesenfaust in fünf kurz aufeinanderfolgenden Schlägen zerschmettert werden wird. Deshalb hat auch die Stadt die Faust im Wappen.«

285 Benjamin: Gesammelte Schriften, 1991, S. 34.

286 Ebd., S. 1006.

287 Ebd.

288 Zum Verhältnis der Sehnsucht nach einer besseren Welt und der Apokalypse im Judentum vgl. Zimmermann: Der babylonische Dolmetscher, 1985, S. 65 f. Zimmermann macht darauf aufmerksam, dass Kafka im Stadtwappen wohl auch einen jüdischen Diskurs einbettet, in dem die messianische Welt erst nach dem Untergang der alten Welt entstehen kann. So trete, wie Zimmermann Gershom Scholem zitiert, der messianische Gedanke »stets in engster Verbindung mit Apokalyptik« auf, womit Kafka im Stadtwappen im Gegensatz zum Turmbau von Babel kein Gegenbild formuliert.

Bemerkenswerterweise stößt die erzählte Welt hier auf eine ganz klassische, in den Worten Todorovs eine *offensichtliche Allegorie*, die im Gegensatz zu ihrem illusorischen Verwandten durch den textimmanenten Verweis des »Deshalb« aufgeschlüsselt werden kann. Die Faust der Stadt steht bildlich für etwas anderes, nämlich für den kulturell sublimierten Wunsch nach Zerstörung. Für Günther Hess markiert eine solche Rückbesinnung auf die klassische Allegorie den Wunsch, die moderne Zeitlichkeit und ihre technische Umgebung wieder fassen zu können: »Durch die Beschleunigung von Raum- und Zeiterfahrung entsteht eine Dialektik von Bewegung und Stillstand, technischer Revolution und ästhetischem Konservatismus, der die vehemente Expansion und Bedrohung der technischen Welt in neuen Allegorien zu bannen sucht.«[289] Ganz ähnlich also wie bei der Bezugnahme der Bourgeoisie auf die zyklische Zeitwahrnehmung bei Debord steht auch hier die These im Vordergrund, dass statt der Überwindung des Herrschenden eine ideologisch regressive Rückbesinnung stattfindet, die sich den zeitgenössischen Verhältnissen anpasst und sich daraus folgend säkularisiert. Dabei handelt es sich um einen dreifach bemerkenswerten Moment. Erstens endet der Text, in seiner Gesamtheit eine illusorische Allegorie, die beständig Fragen aufwirft, in einer offensichtlichen Allegorie innerhalb der erzählten Welt. Diese spendet der Bevölkerung durch die manifestierte Sehnsucht nach der Zerstörung Trost. Dies weckt zweitens durch die trostspendende Allegorie unweigerlich die Erinnerung an die Allegorie aus dem Barock und dem bürgerlichen Trauerspiel, wie sie von Benjamin umfassend beschrieben wurde. Die barocke Allegorie gibt dem zeitgenössischen Zuschauer insofern Halt, als dass entgegen der homogenen und leeren Zeit durch die Struktur der Wiederholung die »Vergegenwärtigung der Zeit im Raume«[290] ermöglicht wird. Denn die Wiederholbarkeit ermöglicht das imaginäre Entkommen von der ins Leere laufenden Lebensuhr. Drittens aber wird eine solche Allegorie bei der babylonischen Stadt gerade deswegen benötigt, weil sich die Stadt ja im immerwährenden Augenblick befindet, also dort die repetitive Wiederholung schon ständig vollzogen wird. Dennoch flüchtet sich die Stadt in die Allegorie und verdichtet damit zwar die Intensität der Sehnsucht nach dem grenzüberschreitenden erlösenden Punkt, bewahrt darin aber gleichzeitig durch die Übertragung des Wunsches in das Bild den ewig gegenwärtigen Zustand.

Der darin vollzogene Moment des Verharrens, der einzig noch durch die Sehnsucht, nicht jedoch durch die Praxis infrage gestellt wird, ist eine grundlegende Eigenschaft des Stadtwappens, das historisch mit der mittelalterlichen Repräsentation und der Etablierung des Städtischen verknüpft ist. Die feudalen Städte sind nicht zu denken ohne die Festungen, die Mauern und die geografische Erstarrung, was allesamt bewahrende

289 Hess, Günter: Panorama und Denkmal. Studien zum Bildgedächtnis des 19. Jahrhunderts, Würzburg 2011, S. 17.

290 Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: Gesammelte Schriften, Bd. I.1, Frankfurt a. M. 1991, S. 370.

Erstarrungsmomente sind. Zieht man in Betracht, dass Kafka sich bei der Erzählung zumindest vom Prager Stadtwappen inspirieren ließ, dann ist auch dort neben der schwerttragenden Hand ebenso die Stadtmauer abgebildet. Doch auch ohne diesen geografischen Bezug beinhaltet das Wappen historisch betrachtet die Idee einer lang andauernden Konservierung des Herrschenden durch die Übertragung auf das bildliche Zeichen. Folglich verschiebt sich in der Übertragung auf das Bild zugunsten der kultivierten Sehnsucht nach der Zerstörung die Sehnsucht selbst in eine nicht zu erreichende Zukunft.

Insofern sich in diesem Prozess die abwesende Struktur derart stabilisiert, dass alleine schon der Wunsch nach der Erfahrbarkeit des Endes eine wünschenswerte Entwicklung wäre, entwickelt sich auch der angedeutete Fetisch, der das Ende nicht mehr als zu erreichenden Punkt beschreibt, sondern es selbst zum Sinn erhebt. So jedenfalls zeigt es sich in den Sagen, Liedern und dem Stadtwappen, die die »Sehnsucht nach Zerstörung«[291] beziehungsweise die daraus folgende »Rückkehr ins Nichts«[292] zu kultivieren vermögen.[293] Diese kulturelle Sublimierung der babylonischen Stadt entspricht dem Stillstand der Ausweglosigkeit des fragmentierten sozialen Subjekts der kapitalistischen Moderne, das, wie Söring bemerkt, einzig noch eine Richtung zu kennen scheint: »den Ausweg nämlich in die Gewalt-Phantasie als sublimierende Reaktion einerseits auf die erlittene ›Gewalt des Lebens‹ sowie andererseits als kompensatorische ›Wunscherfüllung‹ dessen, was tatsächlich vor-enthalten bleibt – im Sinne jener Funktionsbestimmung von bildender Kunst und Literatur, die Sigmund Freud in seinem Vortrag über den Dichter und das Phantasieren von 1907 erwogen hat.«[294] Daraus ergibt sich schließlich die Sehnsucht nach der Riesenfaust, die zwar die Struktur des sich drehenden, aber nicht vorwärtsschreitenden Zyklus nicht beenden, jedoch die Oberfläche der in der Oberflächenästhetik gefangenen Gesellschaft zumindest einebnen kann. So endet die Unmöglichkeit der Erreichung des Möglichen im kulturellen Stillstand und des durch eine Verdrängung ausgelösten, regressiven Wunsches nach Zerstörung der Stadt, wobei in der säkularisierten Version der Apokalypse hierfür fünf einfache Schläge mit der Faust ausreichen.

Dabei wird die Zahl Fünf am Ende des Textes offen ausgestellt,[295] ohne aber einen

291 Binder, Hartmut: Kafka-Handbuch in zwei Bänden: Das Werk und seine Wirkung, 1979, S. 353.

292 Söring: Kafka und die Bibel, 2006, S. 41.

293 Jürgen Söring kann mit Bezug auf Malte Kleinworts Studie zu Kafka (vgl. Kleinwort: Kafkas Verfahren, 2004) durch zahlreiche intertextuelle Verweise nachweisen, wie der Zerstörungswunsch auch eine poetologische Reflexion über den Schreibprozess beinhaltet beziehungsweise wie die Sehnsucht nach der Vernichtung Bestandteil von Kafkas Erfahrung als Schriftsteller ist (vgl. Söring: Kafka und die Bibel, 2006, S. 46).

294 Söring: Kafka und die Bibel, 2006, S. 46.

295 Was durch die Betonungen im Text verstärkt wird: »fünf kurz aufeinander folgenden Schlägen« (vgl. Hoffmann: Ansturm gegen die letzte irdische Grenze, 1984, S. 42).

Hinweis darauf zu liefern, ob der Leser etwas damit anfangen soll. Dies bedingt – als etwas seltsamer Interpretationsabschluss im Stil eines nicht zielführenden, aber aufgrund des Endes notwendigen Schulaufsatzes –, zumindest einige Sätze dazu verlieren zu müssen. Die Fünf ist, wie Malte Kleinwort bemerkt, eine Zahl, die gerade in der Entstehungszeit des *Stadtwappens* auch in anderen Texten Kafkas gehäuft nachweisbar ist,[296] beispielsweise in der zu Lebzeiten nicht veröffentlichten Erzählung *Es war der erste Spatenstich*, wo ein Raum als »fünf Meter lang, fünf Meter breit« beschrieben wird, die Uhr »fünf Uhr nachmittags« anzeigt oder ein Fässchen mit »fünf Liter Rum« bestellt wird.[297] Ebenso kommt die Zahl auch in anderen Werken vor, beispielsweise in den fünf Tagen Überfahrt nach Amerika beim *Verschollenen*, in der um fünf Uhr beginnenden Aktenverteilung im *Schloss* oder im *Bericht für eine Akademie*, wo den Künstler »nahezu fünf Jahre« von seinem Leben als Affen trennen, was in allen Fällen zu fast schon biblischem Zahlenrätselraten in der nicht nur seriösen Kafka-Forschung geführt hat. Im Gegensatz zum *Spatenstich*, wo die Häufung derart offensichtlich ist, dass sie eine gesonderte Untersuchung zulässt, ist eine solche in anderen Fällen wenig zielführend. Im *Verschollenen* beispielsweise ist die Zahl wohl schlicht darauf zurückzuführen, dass die von Kafka verwendete historische Vorlage, Artur Holitschers Reisebericht, ebenfalls von fünf Tagen und fünf Nächten Reisezeit spricht. Im *Stadtwappen* lässt sich der Bedeutungsradius der Zahl Fünf durch mehrere Querverweise zumindest einengen. Die Fünf entspricht der Anzahl der Finger in der geschlossenen Faust, was durch die fünf Schläge einer Symbolisierung durch die Geschlossenheit der kompletten Faust gleichkäme. Gleichzeitig ist die Fünf tatsächlich in ihrem werkimmanenten Querverweis eine mit Zerstörungskraft belegte Zahl. So ist beispielsweise der Fünfuhrzug in der Verwandlung ein elementarer Bestandteil des sich ereignenden Unglücks. In der hebräischen Zahlenmystik wiederum lässt sich die Fünf als Akt der vollendeten Schöpfung lesen,[298] was im Sinne des ersehnten Anfangs durch das zerstörte Ende wie schon beim Turm von Babel erneut als Umkehrung einer religiösen Textquelle gelesen werden könnte. Alle drei Verweise behandeln die Fünf als Zahl, die in Beziehung zu einer jeweiligen Bewegung gebracht wird. Sie steht für eine Dynamik, die Teil eines durativen Prozesses ist. Unter dieser Voraussetzung erscheint die Zerstörung zwar als verdichteter Energiepunkt mit »kurzen« Schlägen, der jedoch auch hier noch einen »aufeinanderfolgenden« Prozess kennt. Dadurch ist der Moment der Zerstörung nicht einfach mit dem Übergang in die Jetztzeit zu verwechseln, sondern rückt unmittelbar vor diesen heran. Dies ermöglicht, am Ende der Erzählung die Sehnsucht nach Zerstörung nochmals zu durchbrechen, insofern diese nicht dazu verdammt werden kann, zum

296 Kleinwort: Kafkas Verfahren, 2004, S. 228 ff.

297 Kafka: Nachgelassene Schriften und Fragmente II, 1992, S. 223.

298 Vgl. Weinreb, Friedrich: Schöpfung im Wort. Die Struktur der Bibel in jüdischer Überlieferung, Weiler im Allgäu 1989, S. 209 f.

Selbstzweck zu werden. Damit ließe sich der erlösende Moment an Ende vielleicht im Sinne Alain Badious als potenzielles »Ereignis« definieren, das sich gerade dadurch beschreiben lässt, dass es erst als solches betitelt und bewertet werden kann, »wenn es eingetreten ist«,[299] womit die Zerstörung in ihrer Intensität als mögliche Vorbedingung, jedoch nicht als absolute Bedingung hierfür erschiene. Weil die Bestimmung der eintretenden Ereignishaftigkeit aber anhand von Kafkas Erzählung gerade nicht gemacht werden kann, sei hier auf weitere Ausführungen zu Badiou verzichtet.

299 Machunsky, Ninklaas: Alain Badiou – Meisterdenker des Ausnahmezustandes. Krisenbewältigung als Lebensgefühl, in: Prodomo. Zeitschrift in eigener Sache (7), 2007, S. 37.

5 Beschleunigte Transportkanäle auf dem amerikanischen Kontinent

»Die Toten, sagt man, reiten schnell. Lebende Yankees noch viel schneller.«[1]
(Alfred Kerr: Yankee-Land)

Die soziale Beschleunigung macht auch vor den Weltmeeren nicht halt. So stellte die *Bibliothek der Unterhaltung und des Wissens* 1913 erfreut fest, dass 1801 der Rekord für die Überfahrt von Europa nach Amerika noch bei dreißig Tagen lag, während die Reise mittlerweile in gut fünf Tagen bewerkstelligt werden konnte, und dies bei zunehmender Steigerung der Transportkapazitäten. Gleichzeitig prophezeite die *Bibliothek der Unterhaltung* aber ein Ende dieser Beschleunigung: »Damit dürfte aber auch die Mindestzahl der Reisetage so ziemlich erreicht sein, nicht etwa, weil man nicht noch schnellere Schiffe bauen könnte, sondern weil diese sich infolge der allzu viel Platz beanspruchenden Maschinenanlagen nicht mehr rentieren würden.«[2] Diese Annahme stellte sich als richtig heraus, insofern für einen weiteren qualitativen Sprung eine technische Veränderung notwendig wurde, die sich in Form des transatlantischen Passagierflugzeugs erst nach dem Zweiten Weltkrieg nachhaltig durchsetzen konnte.

Was real auf sich warten ließ, wurde literarisch schon längst erprobt. So beschreibt Bernhard Kellermann in seinem 1913 erschienenen technisch-utopischen Roman *Der Tunnel* das Projekt eines von Ingenieuren vorangetriebenen transatlantischen Tunnels, der eine Eisenbahnlinie zwischen die beiden Kontinente legt und die Transportzeit auf 24 Stunden verkürzt. Auch andere literarische Texte bewegen sich entlang beschleunigter Transportkanäle – verstanden als expansive Verbindungslinien zum Transport von Menschen, Waren und kommunikativem Inhalt – und beschreiben diese als wesentliche Bestandteile einer spezifischen Raum-Zeit-Konstellation der sozialen Beschleunigung, um entweder auf das utopische Potenzial oder kritisch dazu auf die Gefahren hinzuweisen. So thematisiert beispielsweise Kafka in seinem (mit einer unfreiwilligen Reise von Europa nach Amerika beginnenden) Romanfragment *Der Verschollene* beschleunigte Kommunikations- und Transportwege anhand des amerikanischen Ver-

1 Kerr, Alfred: Yankee-Land, Berlin 1925, S. 150.

2 Kabel, Walther: Die Dauer der Überfahrt von Europa nach Amerika, in: Bibliothek der Unterhaltung und des Wissens, Bd. 5, Stuttgart, Leipzig, Berlin 1913, S. 237–238.

kehrs und anhand rasender und entfremdeter Arbeitsbedingungen in Lagerhallen und Hotels. Auch Robert Müllers essayistischer Roman *Tropen* verläuft entlang beschleunigter Transportkanäle, insofern diese als Möglichkeit neuer Reiseerfahrung genutzt und die Erfahrungen temporeicher Urbanität verarbeitet werden. Im Gegensatz zu Kafka geschieht dies bei Müller aber nicht als kritischer Hinweis auf Beschleunigungszumutungen oder wie bei Kellermann als technikeuphorische Bejahung der sozialen Beschleunigung und ihrer dazugehörigen Wirtschaftsordnung, sondern als programmatischer Versuch, das heißt als eine Art Verhaltenslehre, geistig mit der sozialen Beschleunigung mithalten zu wollen, um dadurch deren utopisches Potenzial auszuschöpfen. Trotz unterschiedlicher Bewertung verschärft sich in allen drei Werken die in den Sport- und Zirkusarenen räumlich begrenzte Auswirkung der sozialen Beschleunigung zugunsten einer totalitären Entwicklung: Die Beschleunigung entlang linearer Transportkanäle zieht alles Umgebende mit sich. Wer sich ihr widersetzt, dem droht der gesellschaftliche Ausschluss. Gleichzeitig wird jedoch das darin anklingende Versprechen nach Fortschritt nie verwirklicht. So bringt der Richtungspfeil der beschleunigten Transportkanäle keine unendliche Bewegung in die Zukunft mit sich, sondern mündet immer wieder im Kreisverkehr des rasenden Stillstands.[3]

Dass Amerika an dieser Stelle erneut in den Fokus rückt, ist kein Zufall. Als Karikatur einer »sozialen Zwangsvorstellung«[4] beschreibt Robert Musil in seinem *Mann ohne Eigenschaften* die Vorstellung einer »überamerikanischen Stadt«[5] als ein Erlebnisort verdichteter Transportkanäle, wie sie bei Kafka kritisch und bei Kellermann affirmativ ebenfalls gezeichnet wird. In ihr verdinglicht sich der Mensch zum vertikal wie horizontal ununterbrochen bewegten Objekt neuer Transportkanäle. Entgegen dem ursprünglichen Versprechen, selbstbestimmt ein Ziel zu erreichen, steuert die Stadt in ihrer fordistisch rationalisierten Ordnung und Funktionslogik die menschliche Bewegung. Als zirkulierender Partikel unterwirft sich der Mensch dem neuen städtischen Geschwindigkeitsrhythmus und dessen Transportkanälen. Pausen – sogar essen lässt sich in Bewegung – wie Refugien, die vor der Macht der neuen Geschwindigkeit und Transportkanälen schützen, sind nicht vorgesehen. Selbst Sprache und Kommunikation werden zu Variablen der neuen Lebensgeschwindigkeit, wie dies bei Musil geschildert wird:[6]

3 Damit bestätigt sich in den folgenden Einzelanalysen eine Beobachtung Helmut Lethens, dass sich – in manchen Fällen durchaus entgegen der Autorenintention – in neusachlichen Zeiten der Richtungspfeil des Fortschritts im Vergleich zur historischen Avantgarde mehr und mehr ändert und in einen Kreisverkehr mündet (vgl. Lethen: Verhaltenslehren der Kälte, 1994, S. 44). Inwiefern die Avantgarden dieses Versprechen einhalten konnten, wäre gesondert zu untersuchen.

4 Musil: Der Mann ohne Eigenschaften, 1952, S. 31.

5 Ebd.

6 Zu Musils sprachlicher Verknappung als Abbild der städtischen Geschwindigkeit vgl. Gnam: Die Bewältigung der Geschwindigkeit, 1999, S. 87 ff.

»Luftzüge, Erdzüge, Untererdzüge, Rohrpostmenschensendungen, Kraftwagenketten rasen horizontal, Schnellaufzüge pumpen vertikal Menschenmassen von einer Verkehrsebene in die andre; man springt an den Knotenpunkten von einem Bewegungsapparat in den andern, wird von deren Rhythmus, der zwischen zwei losdonnernden Geschwindigkeiten eine Synkope, eine Pause, eine kleine Kluft von zwanzig Sekunden macht, ohne Überlegung angesaugt und hineingerissen, spricht hastig in den Intervallen dieses allgemeinen Rhythmus miteinander ein paar Worte. Fragen und Antworten klinken ineinander wie Maschinenglieder, jeder Mensch hat nur ganz bestimmte Aufgaben, die Berufe sind an bestimmten Orten in Gruppen zusammengezogen, man ißt während der Bewegung, die Vergnügungen sind in andern Stadtteilen zusammengezogen, und wieder anderswo stehen die Türme, wo man Frau, Familie, Grammophon und Seele findet.«[7]

Doch nicht nur die Geschwindigkeit selbst wirkt in ihrem totalitären Einfluss gefährlich, auch deren kulturelle Bewältigung birgt Gefahren. So evoziert die totalitär beschleunigte Stadt irgendwann den Wunsch nach einer Abkehr von ihr: »Und eines Tages ist das stürmische Bedürfnis da: Aussteigen! Abspringen! Ein Heimweh nach Aufgehaltenwerden, Nichtsichentwickeln, Steckenbleiben, Zurückkehren zu einem Punkt, der vor der falschen Abzweigung liegt!«[8] Anstatt das mögliche ›Stopp‹ als revolutionären Einschnitt zu verstehen, folgt, wie Musil mit ironischem Unterton vermerkt, der regressive Rückblick auf die vermeintlich besseren früheren Zeiten: »Und in der guten alten Zeit, als es das Kaisertum Österreich noch gab, konnte man in einem solchen Falle den Zug der Zeit verlassen, sich in einen gewöhnlichen Zug einer gewöhnlichen Eisenbahn setzen und in die Heimat zurückfahren.«[9] Das Verlassen des Zuges der Zeit ist nicht mehr möglich und wird dadurch umso mehr zur politischen Projektionsfläche, die als Simulacrum die Zeichen des Zeitalters der Geschwindigkeit durch die Vergangenheit zu überblenden versucht und dieses dadurch erst recht bestätigt.

Wie der Auszug aus Musils Roman nahelegt, fordert das Hervorbringen von Fragen nach dem Verhältnis beschleunigter Transportkanäle, Richtungspfeile und Entfremdungsempfindungen nicht besonders viel Spitzfindigkeit. Solche Fragen waren stets Bestandteil eines zeitgenössischen Aushandlungsprozesses um die Bewertung von Fortschritt und Beschleunigung. Einen besonderen Stellenwert in der Debatte besitzen Raumerfahrungen und -abstraktionen, die die Beschleunigung sichtbar machen. So drohe beispielsweise, wie Walter Benjamin in seinen Spanien-Aufzeichnungen 1932 schreibt, infolge der zahlreich gewordenen neuen Verbindungsachsen eine »Eineb-

7 Musil: Der Mann ohne Eigenschaften, 1952, S. 31.

8 Ebd., S. 32 f.

9 Ebd., S. 32.

nung des Erdballs durch Industrie und Technik«.[10] Pessimistisch gesprochen bringen die neuen Möglichkeiten nicht Abwechslung, sondern Beschleunigungszumutungen in Form von Einöde und Austauschbarkeit mit sich.[11] Ernst Jünger vermittelte dieses Gefühl in seinem Essay *Der Arbeiter* als Erscheinung einer globalisierten Welt der Vermessung und ihrer irreversiblen geografischen Durchdringung dank individueller Mobilität: »Es gibt keine Region mehr, die nicht durch Straßen und Schienen, durch Kabel und Funkwege, durch Flug- und Schifffahrtslinien in Fesseln geschlagen ist. Es fällt immer schwerer, zu entscheiden, in welchem Lande, ja, in welchem Erdteil die Bilder entstanden sind, die die photographische Linse festgehalten hat.«[12] In einer Welt, in der alles austauschbar geworden ist und in der dadurch eine neue Raumerfahrung vorherrscht, können, so die durch die Raumabstraktion gebrochene Medienreflexion Jüngers, selbst fotografische Abbilder keine Authentizität mehr bieten.

Wahrgenommen wurde ein solches Gefühl der Austauschbarkeit allerdings nicht primär über die Begutachtung von Fotos, sondern über eigene und die Lektüre fremder Reiseerfahrungen. Die Verkürzung der Distanzen bei Steigerung der Transportgeschwindigkeit und -kapazität und die daraus folgende Planbarkeit und erleichterte ökonomische Durchführbarkeit des Reisens setzten die Grundbedingungen des modernen Massentourismus,[13] der prägend die von Jünger erlebte Reproduzierbarkeit der individuellen Erfahrung in sich trägt.[14] Siegfried Kracauer sprach diesbezüglich in *Die Reise und der Tanz* von einer aufkommenden »Vergleichgültigung des Reiseziels«,[15] bei dem im Rahmen einer globalisierten Welt Destinationen und Räume ebenso austauschbar wie in ihrer konkreten geografischen Verortung irrelevant wurden. Diese Entwicklung konnte ambivalent dazu aber auch positiv bewertet werden. Kracauer selbst machte an anderer Stelle mit Bezug zum Karussell auf die Möglichkeiten zweckentfremdeter Beschleunigung aufmerksam, wie Petra Löffler bereits ausführlich erörtert hat, deren Erkenntnisse den folgenden Abschnitt prägen.[16] In *Das Straßenvolk in Paris* bemerkte er zwar, dass die Karusselle gar ärger wirken als eine Flugreise (»kein Flugzeug frisst die

10 Benjamin, Walter: Spanien 1932, in: Gesammelte Schriften, Bd. VI, Frankfurt a. M. 1991, S. 453.

11 Vgl. Schütz, Erhard: Autobiographien und Reiseliteratur, in: Weyergraf, Bernhard (Hg.): Literatur der Weimarer Republik 1918–1933, München, Wien 1995, S. 572.

12 Jünger, Ernst: Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt, in: Sämtliche Werke: Essays II, Stuttgart 1981 (8), S. 110.

13 Vgl. Keitz, Christine: Grundzüge einer Sozialgeschichte des Tourismus in der Zwischenkriegszeit, in: Brenner, Peter (Hg.): Reisekultur in Deutschland, Tübingen 1997, S. 49–72.

14 Oft zitiert wird dazu eine neuere Aussage Christoph Hennigs, der das Gefühl des Massentouristen schildert, der eigentlich nicht austauschbar sein möchte und sich nach der Reiseerfahrung der Vergangenheit sehnt, ohne diese allerdings selbst jemals gekannt zu haben: »Alle reisen, doch niemand möchte Tourist sein. Touristen, das sind die anderen.« (Hennig, Christoph: Reiselust. Touristen, Tourismus und Urlaubskultur, Frankfurt a. M. 1997, S. 13.)

15 Kracauer: Die Reise und der Tanz, 1990, S. 291.

16 Vgl. Löffler: Verteilte Aufmerksamkeit, 2014, S. 311.

Ferne wie sie«)[17], diese allerdings nach einer ersten furchteinflößenden Beschleunigung zugleich neue Welten erschaffen, die in ihrer Zerstreuungswirkung erfüllend wirken:

> »Die Kinder schon werden auf Lokomotiven und Ziegenböcken in die andere Welt geschickt, sie sehen nicht mehr Vater und Mutter, betäubt und furchtsam entfernen sie sich. Später einmal, im Zwielicht der Angst, steigen Gegenden um sie auf, die sie kennen, und sie wissen nicht, wann sie dort reisten. Wo er eigentlich gewesen ist, vermöchte auch von den Erwachsenen niemand zu sagen. Doch das Ziel muss verlockend sein, denn sie verlassen panikartig die bewohnten Orte und brechen mit sämtlichen verfügbaren Verkehrsmitteln zu ihm auf.«[18]

In der spielerischen Rauscherfahrung der rasenden Kreisbewegung vermag die Unklarheit des Ziels nicht ängstigend, sondern beglückend zu wirken – dies sowohl als individuelle Erfahrung als auch als umfassender kulturdiagnostischer Befund. In *Berg- und Talbahn*, worin Kracauer den Lunapark vom Halensee beschreibt, wurde dieses progressive Moment zweckentfremdeter, beschleunigter Transportvehikel noch deutlicher gemacht. Am Höhepunkt der Fahrt entsteht ein kollektiver Schrei, der zugleich »primitiven Instinkten«[19] entspringt, wie darin elementare menschliche Eigenschaften zum Tragen kommen: »Fast scheint es, als schrien alle, weil sie sich endlich erlöst wähnen. Ein Triumphgeschrei: Wir sind da, wir schweben mitten im Glück, wir rasen, weiter und weiter. Das Rasen kann Tod bedeuten; es ist zugleich die Erfüllung.«[20] Diese Geschwindigkeitserfahrung auf der Vergnügungsbahn, die zugleich die drohende Katastrophe in sich trägt, ist mehr als affektiver Gefühlsausbruch. Sie wird zur existenziellen Erfahrung: »Die Geheimnisse finstrer Tunnels werden blitzschnell ergründet, verwischte Fronten brausen vorbei. Das sind nicht Arbeiter, kleine Leute und Angestellten mehr […]. Es sind Menschen, die im Augenblick sind, die, fliegenden Stichen gleich, von einem Pol zum anderen sich dehnen.«[21] Der Rausch der spielerischen Bewegung, ein »Sturz oder Schweben im Raum, rapide Rotation, Gleiten, Geschwindigkeit, die Beschleunigung einer geradlinigen Bewegung oder ihre Kombination mit einer kreisförmigen«, die zu einer »seltsamen Erregung«[22] führt, von Roger Caillois einst mit dem Begriff ›Ilinx‹ beschrieben, löst an dieser Stelle eine egalitäre Erkennt-

17 Kracauer, Siegfried: Das Straßenvolk in Paris, in: Kracauer, Siegfried: Schriften, Bd. 5.2 (Aufsätze 1927–1931), Frankfurt a. M. 1990, S. 42.

18 Ebd., S. 42 f.

19 Kracauer, Siegfried: Berg- und Talbahn, in: Kracauer, Siegfried: Schriften, Bd. 5.2. (Aufsätze 1927–1931), Frankfurt a. M. 1990, S. 118.

20 Ebd.

21 Ebd.

22 Caillois: Die Spiele und die Menschen, 1982, S. 33. Vgl. dazu den Hinweis von Löffler: Verteilte Aufmerksamkeit, 2014, S. 310 ff.

nis- und keine Entfremdungserfahrung mehr aus. Robert Müllers *Tropen* liegt dieses »utopische Potenzial«[23] der Beschleunigung ebenfalls zugrunde, wenn darin neue Rauscherfahrungen als Grundlage ästhetischer und politischer Visionen verarbeitet werden, allerdings, wie sich zeigen wird, ohne die Erfüllung dieses Wunsches tatsächlich erreichen zu können.

5.1 Fordistische Reiseerfahrungen

Parallel zur zweckdienlichen wie zwecklosen Beschleunigung der Transportkanäle entwickelte sich in der Zwischenkriegszeit ein Reisen im fordistischen Sinne. Dies hatte wesentliche Auswirkungen auf jene Texte, die sich direkt auf das Reisen bezogen, beispielsweise Reiseratgeber oder Reportagen, oder auf solche Texte, die, wie die zu analysierenden Romane, indirekt von deren Wissen profitierten. Die Veränderungen manifestierten sich sowohl gattungshistorisch, etwa im Anstieg von Reisereportagen, diskursiv, etwa im Aufkommen neuer Reisediskurse, oder ideologisch, etwa in der neuen orientierenden Funktion von Reisereportagen. Das heißt nicht, dass es im Sinne einer linearen Übertragung so etwas wie einen direkten Übergang vom Fabrikwesen in ein fordistisches Reisen und danach von diesem in den literarischen Text gab. Dahinter stehen zahlreiche Rückkopplungseffekte und verschiedene überdeterminierte Abhängigkeitsverhältnisse, jedoch scheint die Beschleunigung der Transportkanäle eine bedeutsame kulturelle Wirkung gehabt zu haben, die sich für die vorliegende Untersuchung über das Reisen im fordistischen Sinne kontextualisieren lässt.

Fordistisches Reisen zeichnet sich wesentlich durch ›Normung‹, ›Montage‹ und ›Serienfertigung‹ aus, so die Begriffe Hans Magnus Enzensbergers.[24] Die Bestandteile des Reisens werden wie andere Gesellschaftssegmente atomisiert, planbar gemacht und auf dem Markt zum Konsum feilgeboten. Schon in der Zwischenkriegszeit rief diese wahrgenommene Neuerung nach Diagnosen. Siegfried Kracauer beispielsweise nennt in seinem Essay *Reisen, nüchtern* (1932) ideologiekritisch zwei Gründe, weshalb sich die neue Form des Reisens und daraus folgend seine zahlreichen Verschriftlichungsansätze und -strategien entwickeln konnten: Erstens kann Reisen als Versuch gelesen werden, dem »auf eine ungeahnte Weise beschleunigten und vervielfältigten«[25] Verkehr nachzueilen. Das reportagenartige Berichten darüber lieferte dann eine Orientie-

23 Löffler: Verteilte Aufmerksamkeit, 2014, S. 310.

24 Enzensberger, Hans Magnus: Eine Theorie des Tourismus, in: Enzensberger, Hans Magnus: Einzelheiten I. Bewusstseins-Industrie, Frankfurt a. M. 1967, S. 198.

25 Kracauer, Siegfried: Reisen, nüchtern, in: Kracauer, Siegfried: Schriften, Bd. 5.3 (Aufsätze 1932–1965), Frankfurt a. M. 1990, S. 87.

rung in einer »zusammengeschrumpften«[26] Welt.[27] In diesem Sinne bedeutet Orientierung beispielsweise, wie im Kapitel zu den Sechstagerennen anhand des Amerikanismus schon angesprochen, dass das Fremde, insbesondere Amerika, als Projektionsfläche beziehungsweise Raum-Zeit-Konstellation verstanden wird, anhand derer die eigene Gegenwart oder die erwartete Zukunft verarbeitet werden. Zweitens erscheint das Reisen als Flucht und Wunsch, die »eigene Wirklichkeit durch die Ferne zu überblenden«.[28] Zugleich sich das Reisen also mit den beschleunigten Transportkanälen veränderte und sich diesen anzupassen begann, wirkt es ebenso als Bewältigungsstrategie, um den Beschleunigungszumutungen zu entkommen.

Allerdings zielen Kracauers Erklärungen auf ein intellektuelles Milieu, das zugleich sein Geld durch seine Schreibtätigkeit verdient. Man muss diesem Erklärungsansatz mit einer gewissen Vorsicht begegnen, läuft man ansonsten Gefahr, die neuen Formen des Reisens und seine Texte nicht nur ideologiekritisch zu erklären, sondern gleichzeitig auch die dem intellektuellen Reisediskurs immanente Ablehnung einer in Gleichgültigkeit lebenden, homogenisierten Masse zu reproduzieren.[29] Dabei gab es freilich gute Gründe für die neue Beliebtheit des Reisens – ob tatsächlich ausgeführt oder nur davon geträumt insbesondere für diejenigen Reisen, die sich am ehesten mit dem heutigen Begriff von Urlaub decken[30] –, die nicht aus dem Wunsch nach geistiger Orientierung oder Zerstreuung durch Überblendung resultierten. Hasso Spode beispielsweise

26 Ebd.

27 Auch Schütz macht auf den Orientierungswunsch der intellektuellen Reisenden nach den Umwälzungen des Ersten Weltkriegs aufmerksam (vgl. Schütz: Autobiographien und Reiseliteratur, 1995, S. 549). In ihrer Orientierungsleistung arbeitet die Reportage mit einer Kultur der »Verfügbarkeit« (Schütz, Erhard: Kritik der literarischen Reportage. Reportagen und Reiseberichte aus der Weimarer Republik über die USA und die Sowjetunion, München 1977, S. 100). Dabei geht es nicht so sehr darum, was überhaupt vermittelt oder analysiert wird, denn darum, dass man sich die weite Welt aneignen kann.

28 Kracauer: Reisen, nüchtern, 1990, S. 88. Später wird dies auch in Hans Magnus Enzensbergers *Theorie des Tourismus* formuliert: Das Reisen gestaltet sich in Zeiten des Massentourismus als »Flucht vor der selbstgeschaffenen Realität« (Enzensberger: Eine Theorie des Tourismus, 1967, S. 191). Zu finden ist der ideologiekritische Bestandteil der These auch bei: Spode, Hasso: Ein Seebad für zwanzigtausend Volksgenossen. Zur Grammatik und Geschichte fordistischen Urlaubs, in: Brenner, Peter (Hg.): Reisekultur in Deutschland, Tübingen 1997, S. 9.

29 Diese Angst vor einem ›Massentourismus‹ hat – wohl entgegen der Intention der linkeren Reporter – im Sinne der Angst vor der Masse eine lange Tradition bürgerlicher, aber auch feudaler Kulturvorstellungen.

30 Damit vermischen sich im Folgenden zu einem gewissen Grade die Begriffe ›Urlaub‹ und ›Reise‹. Schriftsteller, die in Amerika von ihren Erlebnissen berichten, machen nicht einfach Urlaub, sondern schreiben von ihren Erlebnissen, um damit Geld zu verdienen (entweder direkt von den Einkünften oder als erhoffte Investition in die eigene Karriere). Dennoch hängen die beiden Begriffe auch zusammen, denn das neue Reisen, das heißt unter anderem die Möglichkeit, günstig nach und durch Amerika zu reisen, ist fester Bestandteil der neuen Reise- wie Urlaubsmöglichkeiten.

fügt eine nachvollziehbar einfache Erklärung für das Aufkommen des Reisens im Fordismus an, ohne die ideologiekritischen Erkenntnisse dadurch negieren zu wollen: »Rationalisierung macht müde. Ihre Dynamik hinterlässt Mattigkeit.«[31] Entsprechend groß wird das Bedürfnis nach Ferienreisen, deren Angebote zugleich massenhaft kommodifiziert werden können und dadurch einen neuen Markt bilden.[32] Allerdings klafft in der Zwischenkriegszeit noch immer eine riesige Lücke zwischen Bedürfnis, Konsumversprechen und Realität beziehungsweise zwischen der steigenden Anzahl an Reiseberichten einkommensstarker oder zumindest für die Reise bezahlter Journalisten und der Lebenswelt der Arbeiter und Angestellten.[33] Trotz steigenden Massentourismus lag die Anzahl in Deutschland lebender Menschen, die pro Jahr mindestens eine fünf oder mehr Tage andauernde Urlaubsreise unternahmen, 1929 erst bei gut 15 Prozent.[34] Propagandistisch versuchte der deutsche Faschismus später davon zu profitieren, indem er über seine Freizeitorganisation »Kraft durch Freude« verbilligte Ferienreisen anbot – historisch bezeugt dies den Versuch, das fordistische Ferienprinzip für die Massen »hemmungslos konsequent«[35] umzusetzen.

In dieser Phase des aufkommenden fordistischen Reisens vermehrten sich die Reiseberichte und die damit verwandten Textformen nicht nur, sie veränderten sich auch.[36] Insbesondere deren marktkonforme Neuausrichtung stand an der Tagesordnung, sei dies im Sinne massenhaft produzierter Reiseführer oder auch in der Gattungsform der

31 Spode: Ein Seebad für zwanzigtausend Volksgenossen. Zur Grammatik und Geschichte fordistischen Urlaubs, 1997, S. 16.

32 Vgl. dazu auch den berühmten und einleuchtenden Satz von Theodor Fontane: »Der moderne Mensch, angestrengter wie er wird, bedarf auch größerer Erholung.« (Fontane, Theodor: Von vor und nach der Reise. Plaudereien und kleine Geschichten, Berlin 1894², S. 5.)

33 In eine solche Richtung kritisiert 1931 Johannes R. Becher Egon Erwin Kisch in einer Fußnote. Dieser wird indirekt aufgefordert, sein Reisen zu unterlassen und sich endlich der deutschen Wirklichkeit anzunehmen: »Zur Eroberung der Wirklichkeit gehört auch nicht, wenn unsere Genossen, der Wirklichkeitskontrolle sich entziehend, z. B. in chinesische und amerikanische Stoffgebiete flüchten. Bei aller Solidarität mit den werktätigen Massen der ganzen Welt besteht unsere Aufgabe darin, deutsche Stoffgebiete zu bewältigen, die deutsche revolutionäre Wirklichkeit zu gestalten.« (Becher, Johannes: Unsere Wendung. Vom Kampf um die Existenz der proletarisch-revolutionären Literatur zum Kampf um ihre Erweiterung, in: Becher, Johannes: Publizistik I, 1912–1938, Berlin (DDR) 1977, S. 334.)

34 Unter dem Nationalsozialismus steigt dieser Prozentsatz zwar infolge staatlicher Reiseprogramme an, in Richtung heutiger Zahlen (um die 75 Prozent) entwickelte sich die Urlaubsreiseintensität aber erst in den 50er-Jahren (vgl. Keitz: Grundzüge einer Sozialgeschichte des Tourismus in der Zwischenkriegszeit, 1997, S. 59).

35 Spode: Ein Seebad für zwanzigtausend Volksgenossen. Zur Grammatik und Geschichte fordistischen Urlaubs, 1997, S. 22. Ganz geheuer war dem nationalsozialistischen Kader, wie Spode weiter ausführt, der Massenurlaub dann aber doch nicht, und es taten sich auch hier neue Widersprüche auf.

36 Brenner, Peter: Der Reisebericht in der deutschen Literatur. Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte, Tübingen 1990, S. 576.

Reportage oder in anderen Formen des faktografischen Erzählens.[37] Dafür mag es verschiedene Gründe geben. Man kann vermuten, dass das Konsumversprechen des Reisens bei gleichzeitig fehlender Praxis aufgrund ungleicher Einkommensverteilung zu einer verstärkten Nachfrage nach literarischen Berichten führte, um zumindest textlich in die Ferne entschwinden zu können. Belegen lässt sich dies allerdings nur schwer. Eine zweite Hypothese, wie beispielsweise Peter Brenner sie formuliert, bringt die Flut an Reiseliteratur unterschiedlicher Form und das in ihr enthaltene Zerstreuungsangebot in Zusammenhang mit einem neuen »Umgang mit der Wirklichkeit«,[38] wie dieser die Weimarer Republik prägte. Der Reisebericht der Zwischenkriegszeit erscheint als »Funktionalisierung des Fremden: Es wird funktionalisiert für die Zerstreuung, die sich formal und stilistisch in der Feuilletonisierung manifestiert. Dieser Kategorie ordnen sich die Reise- und Reiseberichtsformen fast durchgehend unter, so unterschiedlich sie sich zunächst auch ausnehmen mögen.«[39] Damit die Feuilletonisierung dem Wunsch nach Zerstreuung gerecht werden kann, setzen die Reiseberichte auf eine Fiktionalisierungsstrategie, eben jene Transformation der Wirklichkeit, wie sie von Brenner beschrieben wird: »Die beschriebene […] Wirklichkeit wird transformiert durch eine literarisierende Schreibform, durch subjektive Impressionen, politische und historische Reflexionen, so dass eine Melange entsteht aus Subjektivität und Objektivität der Darstellung.«[40] Dabei ist es wohl kein Zufall, dass eine solche Funktionalisierung verstärkt dann einsetzt, wenn das Fremde dank beschleunigter Transportkanäle und der daraus erfahrenen Raumvernichtung immer stärker verfügbar erscheint.

Damit einher geht auch eine Veränderung reisephilosophischer Diskurse. »Der Verkehr hat dem Reisen das Ende gesetzt«,[41] schreibt 1938 der deutsche Journalist Dolf Sternberger. Er spricht damit die neuen Verbindungslinien als Ursachen eines Reisediskurses an, der die Reise in Zeiten verkürzter Distanzen und des aufkommenden Massentourismus nicht mehr als Erfahrung in der Fremde, sondern als durch eine Fremdprojektion ausgelöste bewusste Suche nach dem eigenen Ich begreift. Als Abdankung des Exotismus und als Interessenverlust am Fremden werden solche Versuche von Peter Brenner später theoretisiert und mit seinen anderen Analysen verknüpft.[42] Exemplarisch zeigt sich dies in Hermann Graf Keyserlings 1919 erschienenem Reisetage-

37 »Die Presse erzwingt von den Autoren die Berücksichtigung spezifischer Marktbedürfnisse«, fasst Peter Brenner den medienökonomischen Hintergrund für die Veränderung der Reiseberichte in der Weimarer Republik zusammen (Brenner, Peter: Schwieriges Reisen. Wandlung des Reiseberichts in Deutschland 1918–1945, in: Brenner, Peter (Hg.): Reisekultur in Deutschland, Tübingen 1997, S. 135).

38 Ebd., S. 140.

39 Ebd.

40 Ebd., S. 134.

41 Sternberger, Dolf: Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert, Hamburg 1938, S. 56.

42 Vgl. Brenner: Schwieriges Reisen. Wandlung des Reiseberichts in Deutschland 1918–1945, 1997.

buch, einem Prototyp eines »subjektzentrierten [...] Innerlichkeitskultus«.[43] So heißt es darin, die Suche nach dem Ich auf den Punkt gebracht: »Der kürzeste Weg zu sich selbst führt um die Welt herum.«[44] Auch in Kurt Tucholskys Reisebericht über die Pyrenäen findet man vergleichbare Aussagen. Die zeitgenössische Reise wird hier als »Reise durch mich selbst«[45] charakterisiert. Ein drittes Beispiel geht über die Gattung des Reiseberichts hinaus – bleibt allerdings mit dessen popularisiertem Wissen eng verbunden. So wird die Analyse von Robert Müllers *Tropen* zeigen, dass sich auch (essayistische) Romane innerhalb dieses neuen Reisediskurses bewegen, etwa indem die Reise in die Tropen stets eine Reise ins Ich bedeutet.[46]

Wohl wäre es verkürzt, wenn man all diese diskursiven, gattungs- und wahrnehmungstheoretischen Veränderungen in Verbindung mit den Reiseerfahrungen einzig auf die beschleunigten Transportkanäle oder andere Beschleunigungseffekte zurückführen würde. Auch lassen sich solche Veränderungen nicht auf den Zeitraum der Zwischenkriegszeit beschränken. Zudem geht es im Folgenden nicht um die Aufarbeitung historischer Reiseerfahrungen, deren Wandel mittlerweile gut dokumentiert ist.[47] Was für die vorliegende Untersuchung (neben der Betonung des Einflusses der sozialen Beschleunigung auf das zeitgenössische Reisen und der Auseinandersetzung mit den grundlegenden literarischen Eigenschaften neuer Reiseberichte) in einem ersten Schritt betont werden soll, ist deren produktive literarische Wirkungskraft. Entgegen einer zeitgenössischen Erfahrung, wie sie zu Beginn dieses Kapitels etwa bei Jünger geschildert wurde, mündet das Näherrücken der geografischen Räume nicht einfach in einem Raumverlust. So konstituiert die Zerstörung eines Raums durch die beschleunigten Transportkanäle zugleich eine Raumerweiterung.[48] Materiell manifestiert sich dies in neuen

43 Ebd., S. 131.

44 Zitiert nach Zenk, Volker: Innere Forschungsreisen. Literarischer Exotismus in Deutschland zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Oldenburg 2003, S. 174.

45 Tucholsky, Kurt: Pyrenäenbuch, zitiert nach Brenner: Schwieriges Reisen. Wandlung des Reiseberichts in Deutschland 1918–1945, 1997, S. 137.

46 Vgl. Sorg, Reto: »Und geheimnisvoll ist es, dieses Buch.« Zu Robert Müllers exotistischem Reiseroman »Tropen«, in: Lüttich, Ernest W. B. (Hg.): Fremdverstehen in Sprache, Literatur und Medien, Frankfurt a. M. 1996, S. 150 f.

47 Einen etwas älteren Forschungsüberblick bietet Brenner: Der Reisebericht in der deutschen Literatur, 1990; einen sozialhistorischen Überblick bietet Keitz: Grundzüge einer Sozialgeschichte des Tourismus in der Zwischenkriegszeit, 1997; zum Thema Frauen und Reisen vgl. Markham: Workers, women and Afro-Americans, 1986, S. 90 ff.

48 Durch die Verkürzung von Distanzen erschließt sich neuer Raum, der als solcher zuvor nicht erreichbar oder verfügbar war. Im Beispiel der Eisenbahn zeigt sich dies dadurch, dass durch die neuen Transportmöglichkeiten für eine riesige Menschenmasse überhaupt erst geografische Räume zugänglich gemacht wurden, die zuvor verschlossen waren. Ein weiteres prägnantes Beispiel für diese Dialektik zwischen Raumverlust und Raumerschaffung ist die heutige Echtzeitkommunikation. Zwar wurde damit wahrgenommener Raum zerstört, jedoch bietet das Internet derart viel neuen (virtuellen)

Reisedestinationen, dem aufkommenden Massentourismus oder in den infolge neuer Verbindungsachsen entstehenden Großstädten. Doch auch kulturell zeigt sich diese Veränderung, so etwa in der erwähnten literarischen Flut an Reiseberichten der 20er- und 30er-Jahre, die in ihrem faktografischen Erzählen einen ganz neuen Vorstellungsraum erschufen. Auch die drei zu behandelnden Romane können als Beispiele für die produktive Verarbeitung von Raumverlust dienen. Bei Bernhard Kellermann werden durch die Verringerung der Reisedistanz zwischen Europa und Amerika unterhalb der Meere bisher unerreichbare Rohstoffe, Flächen und Lichteffekte entdeckt. In Robert Müllers *Tropen* lässt sich das Verhältnis von Raumverlust zur Raumgewinnung nicht nur als koloniale Expansion, sondern auch als Wechsel der Ebenen beobachten. Was räumlich durch die neuen Transportkanäle zerstört wird und den Protagonisten die rasche Reise an den Ausgangspunkt der Schatzsuche ermöglicht, bietet in einem programmatisch verlangten verräumlichten Denken umso mehr Platz für die Erschaffung neuer Welten. So führt der Verlust von individuellen Reiseerfahrungen bei Müller zur exponentiellen Vermehrung der subjektiven Möglichkeiten.[49] Nur Kafkas Protagonist Karl Roßmann gerät zunehmend in Schwierigkeiten, sich in der neuen Raumordnung behaupten zu können. Mehr und mehr driftet er so von den beschleunigten Arbeitsorten in eine Zwischenwelt ab, in der ihm schließlich ein Leben als Verschollener droht.

Wenn dies alles in den drei Romanen schon angelegt ist, weshalb dann dieser einleitende Umweg über das Reisen und den amerikanischen Reisebericht? Dies bietet sich an, weil alle drei Romane beziehungsweise Romanfragmente die soziale Beschleunigung anhand einer Raum-Zeit-Konstellation eines näher gerückten Amerikas und seiner rasenden Transportkanäle verarbeiten. Allen drei Werken ist dabei gemein, dass deren Protagonisten jeweils freiwillig (*Der Tunnel* und *Tropen*) oder unfreiwillig (*Der Verschollene*) in Süd- oder Nordamerika ein Projekt beziehungsweise einen Lebensentwurf ausarbeiten, durch dessen Räume zeitgenössische Beschleunigungserfahrungen und -zumutungen verarbeitet werden. Dabei spielen sowohl geografische als auch kulturelle Eigenhei-

Raum, dass es analytisch angezweifelt werden müsste, dies ausschließlich als Raumzerstörung zu charakterisieren. Freilich ist dieser neue Raum qualitativ nicht gleich wie der alte, entsprechend haben kulturpessimistischere Analysen durchaus ihre Berechtigung.

49 Dieses dialektische Moment lässt sich mit Reto Sorg auch auf weitere Bereiche ausdehnen und so sowohl als prägende Eigenschaft von Müllers Roman als auch als Ausdruck der beschleunigten schweren Moderne verstehen: »Die dialektische Kollision von Nähe und Ferne, die Überblendung von Innen und Außen, von Wachen und Schlafen im Traum sind Effekte der zunehmenden Mobilität und des erhöhten Tempos.« (Sorg: »Und geheimnisvoll ist es, dieses Buch.« Zu Robert Müllers exotistischem Reiseroman »Tropen«, 1996, S. 148.) Dass die *Tropen* durch dieses Verhältnis von Innen und Außen gelesen werden sollen, geht mitunter auf Müllers eigene Interpretation zurück, wonach es »die Absicht des Romans ›Tropen‹ [ist], Äußeres als aktiv gesetztes Gleichnis des Ichs, selbst die Analyse als synthetischen Akt zu begreifen« (Müller, Robert: Das moderne Ich, in: Müller, Robert: Kritische Schriften II, Paderborn 1995, S. 476).

ten, die Amerika zugeschrieben werden, eine nicht unbedeutende Rolle, beispielsweise Jahrmärkte wie Coney Island bei Robert Müller oder der amerikanische Verkehr bei Kafka und Kellermann. Das in den drei Romanen entworfene Amerika gestaltet sich mehrheitlich als ein Ort, der im Sinne einer Projektion in die Fremde als Expansion des in Europa Möglichen gelesen werden muss, das also als Konstellation zwar amerikanische Eigenheiten anbietet und dabei diskursive Versatzstücke unter anderem dank Reiseberichten popularisierter Amerikabilder nutzt, diese jedoch zur Verarbeitung von europäischen Beschleunigungsphänomenen verwendet. Dieses widersprüchliche Feld von Konstellation und amerikanischer Realität ist jeweils auf komplexe Art und Weise mit persönlichen Erfahrungen verknüpft. So können alle drei Autoren auf eigene Reiseerfahrungen in die USA (Bernhard Kellermann und Robert Müller)[50] oder auf ein Quellenstudium von amerikanischen Reiseberichten (Franz Kafka verarbeitete unter anderem die Reportage von Arthur Holitscher) zurückgreifen. Wie sich aber zeigen wird, stehen diese eigenen Reiseerfahrungen oder die Verarbeitung von Reiseberichten nicht im Widerspruch dazu, dass in den Romanen prägende Erfahrungen der in den europäischen Metropolen erlebten sozialen Beschleunigung literarisch verarbeitet werden. Die kulturdiagnostische Kraft, die den Romanen immanent ist, betrifft weniger die Lebensrealität Amerikas als vielmehr die deutsche beziehungsweise österreichische Wahrnehmung und Bewertung der sozialen Beschleunigung. Schon dargelegt wurde diesbezüglich im Kapitel zu den Sechstagerennen, wie über das diskursive Feld des Amerikanismus Fortschrittserfahrungen verhandelt werden. Daran anknüpfend ist davon auszugehen, dass Amerika auch in zahlreichen zeitgenössischen Reiseberichten und -erfahrungen beziehungsweise in daraus abgeleiteten Romanen nicht als eine zu Europa konträre Entwicklung, sondern vielmehr als rasante Intensivierung des europäischen Tempos erlebt wurde.[51]

Als Distinktionsmerkmal Amerikas gegenüber dem europäischen Kontinent fungiert die die Arbeits- und Lebenswelt umfassende neue Arbeits- und Lebensgeschwindigkeit, die als eine Art Schleier der eigenen Wahrnehmung vor, während oder nach Amerika-Aufenthalten übergestülpt wird.[52] Konkrete Reiseerfahrungen und als Dis-

50 Kellermann wurden von Paul Cassirer und dessen Verlag mehrere Reisen nach Amerika und Asien finanziert. Daraus entstanden längere und kürzere literarische Reisereportagen, von Amerika existiert allerdings nur ein Bericht über das neue San Francisco (vgl. Schaffers, Uta: Konstruktionen der Fremde. Erfahren, verschriftlicht und erlesen am Beispiel Japan, 2006, S. 40).

51 »Die Zukunft der Zivilisation vorweggenommen« beschreibt etwa Heinrich Hauser diesen Zustand der Intensivierung, als er endlich in Chicago ankommt (Hauser: Feldwege nach Chicago, 1931, S. 152). Dieser Befund wird wissenschaftlich von Ulrich Ott gestützt: Amerika erscheine in Reportagen, aber auch in anderen Textarten immer wieder »als Vorwegnahme der europäischen Zukunftsentwicklung« (Ott, Ulrich: Amerika ist anders. Studien zum Amerika-Bild in deutschen Reiseberichten des 20. Jahrhunderts, Bern 1991, S. 26).

52 Wie Hartmut Rosa als Beobachtung ausführt, scheint dies bis heute eine Rolle zu spielen. Noch immer werden Momente der neuesten Geschwindigkeit mit amerikanischen Begriffen umschrieben, bei-

kurs verbreiteter Amerikanismus lassen sich dadurch nur noch bedingt trennen.[53] Dies hat (nochmals betont) zur Folge, dass die historische Ausgangslage der drei Romane weniger in einem geografischen Amerika denn in einer spezifischen Raum-Zeit-Konstellation und den darin enthaltenen Eigenheiten der sozialen Beschleunigung liegt.[54] Bevor zu den drei Romanen vorgestoßen werden kann, stehen zwei Eigenheiten dieser Konstellation im Zentrum einiger Beobachtungen: Amerika als ein über Reiseberichte vermittelter Ort der harmonisch wie disharmonisch erlebten beschleunigten Geschwindigkeit und die ebenfalls in Reiseberichten und auch in einem kurzen literarischen Text von Robert Müller vermittelte amerikanische Metropole als verdichteter Raum der beschleunigten Transportkanäle. So viel auf den folgenden Seiten auch über Amerika gesprochen werden wird, kann zuletzt auch einleitend betont werden, dass die wenigsten Reiseberichte gänzlich Neues aufwerfen, kennt man vergleichbare Narrative doch bezüglich Gleisdreieck und Geschwindigkeit auch schon aus Berliner Erzählungen und Berichten.[55] So überlagern sich in den Reiseberichten der Zwischenkriegszeit diskursive Felder mit neuen geografischen Räumen. Auch das gehört zur ›Vergleichgültigung‹ des Reiseziels: Ob New York zur Stadt des im Verhältnis zu Europa intensivierten Tempos oder Berlin zur Stadt amerikanischer Geschwindigkeit mutiert, ist gar nicht so bedeutsam, wenn es in beiden Fällen darum geht, einen Umgang mit der beschleunigten Geschwindigkeit zu finden.[56] Interessant ist das explizit amerikanische Tempo aber dennoch, weil über den Raum New York (in manchen Fällen auch Chicago) immer wieder ein Stadtszenario entworfen wird, das sich als »Kulminationspunkt der Subsumtionsbewegung«[57] ausdrücklich durch die Verdichtung eines neuen Tempos

spielsweise das »Speed-Dating«, der »Power-Nap«, das »Speed-Reading« usw. (Rosa: Beschleunigung, 2005, S. 200).

53 Vgl. dazu die Einführung in das Thema von Walter Delaber, der eine Unterscheidung zwischen Reisen und Amerikanismus aufstellt: »Die produktive Anwendung amerikanischer Vorbilder war allerdings nur die eine Seite, die Wahrnehmung des realen Amerika war die andere.« (Delabar, Walter: Klassische Moderne. Deutschsprachige Literatur 1918–33, Berlin 2010, S. 141.) Dies trifft soweit zu, als es um die Anwendung einer »amerikanischen Methode« im Sinne einer Sachlichkeit geht. Geht es aber um den Inhalt, dann liegen in Europa imaginierte Amerikabilder und in Amerika erfahrene Amerikabilder deutlich näher beisammen.

54 Dabei handelt es sich gewissermaßen um ein ›diskursives‹ Phänomen, da das Motiv der Beschleunigung kein singuläres Erzählereignis darstellt, sondern sich – bei Autoren unterschiedlicher sozialer wie politischer Herkunft – verdichtet zu wiederholen scheint.

55 Vgl. zum Beispiel Roth, Joseph: Bekenntnis zum Gleisdreieck, in: Roth, Joseph: Werke, Bd. 2, Köln 1989 (Werke), S. 218–221.

56 Bezüglich Berlin hält beispielsweise der Wiener Philosoph Emil Reich 1909 fest, dass sich dieses durch sein »rastloses Hasten der amerikanisierten Geschäftsgroßstadt« auszeichnet (zitiert nach Ott: Amerika ist anders, 1991, S. 119).

57 Strohmeyer, Klaus: Zur Ästhetik der Krise. Die Konstitution des bürgerlichen Subjekts in der Aufklärung und seine Krise im Expressionismus, Frankfurt a. M. 1984, S. 198.

auszeichnet und in dessen (erweitertem) Rahmen sich auch die drei Romane von Kellermann, Kafka und Müller bewegen.

5.2 Amerika als Ort der erlebten Geschwindigkeit

Zwischen 1910 und 1930 publizierten etliche Schriftsteller und Journalisten Berichte ihrer Amerikareisen, darunter Arthur Holitscher, Alfred Kerr, Egon Erwin Kisch, Heinrich Hauser, Felix Salten, Ernst Toller, Roda Roda (Sándor Friedrich Rosenfeld) oder Alfons Goldschmidt.[58] Was zu Beginn des Jahrhunderts noch Raritätencharakter besitzt, wird in der Stabilisierungsphase zur Normalität, ja es entsteht Ende der 1920er-Jahre gar eine Art Überproduktion an Reiseberichten (was auch für die Gegenrichtung, die Sowjetunion, gilt).[59] So muss Felix Salten, der sich erst 1931 in die USA begibt, zu Beginn seines Berichts in einer Leseransprache ernüchternd feststellen: »Ja mein Bester, ich weiss natürlich genau so wie du, es ist längst keine große Sache mehr, nach Amerika zu fahren.«[60] Normalisiert hat sich nicht nur die Visite auf dem amerikanischen Kontinent, sondern auch die besuchten Sehenswürdigkeiten und Destinationen.[61] Selten fehlen in den Berichten Passagen über New York, amerikanische Sekten, die Schlachthöfe von Chicago, Fords Betriebsstätten, Gefängnisanstalten, den amerikanischen Verkehr oder Hinweise auf Upton Sinclair.[62] Bezüglich Letzterem wäre gesondert zu un-

58 Vgl. zum Beispiel Holitscher: Amerika heute und morgen, 1912; Kerr: Yankee-Land, 1925; Kisch: Paradies Amerika, 1948; Hauser: Feldwege nach Chicago, 1931; Goldschmidt, Alfons: Die dritte Eroberung Amerikas. Bericht von einer Panamerikareise, Berlin 1929; Salten: Fünf Minuten Amerika, 1931; Toller: Amerikanische Reisebilder, 2015; Roda Roda, Alexander: Ein Frühling in Amerika, München 1924. Erhard Schütz sieht den sprunghaften Anstieg solcher Reportagen in einer Parallele zur Niederlage des Proletariats, ohne diese interessante These allerdings ausführen zu wollen (Schütz: Kritik der literarischen Reportage, 1977, S. 38). Was als Hinweis zutreffend scheint, ist die Betonung der Verbreitung der Reportage in einer Epoche des »maßlosen Bedürfnisses der Publikationsmedien, Zeit und Raum auszufüllen, die durch die fortschreitenden technischen Möglichkeiten zunehmend zur Verfügung gestellt werden« (ebd., S. 97).

59 Ott: Amerika ist anders, 1991, S. 194.

60 Salten: Fünf Minuten Amerika, 1931, S. 10.

61 Schütz spricht von einer »erstaunlich geringen Varianz« der zahlreichen Reiseberichte (Schütz: Autobiographien und Reiseliteratur, 1995, S. 581) und zitiert dazu eine charakteristische Bemerkung von Kurt Heinig aus der *Weltbühne* von 1926: »Es gehört zur Kleiderordnung für jeden Amerika-Reisenden – das ›fließende Band‹. Zum Erinnerungsgepäck gehören seit vielen Jahren die Schlachthäuser von Chicago, das bekannte Versandwarenhaus in der gleichen Stadt, der Niagara-Fall – der Rest ist in Kleinigkeiten verschieden.« (Heinig, Kurt: Das fließende Band, in: Die Weltbühne 22 (1926). zitiert nach ebd.)

62 Zu den Reiseberichten gehören oftmals auch antisemitische oder rassistische Stereotype. Bei Hauser beispielsweise werden Juden als besonders kauffreudig dargestellt: »Ich fuhr nach Maxwell Street zum Judenmarkt. Das war eine gute Sache. Menschen wie besessen vom Kaufen und Verkaufen.«

tersuchen, wie stark dieser (vergleichbar mit Fords Autobiografie) durch die Wirkung seiner Romane auf die Reiserouten und -diskurse der deutschen Schriftsteller und Journalisten einwirkte, und zwar auch dann, wenn die AutorInnen ideologisch einer ganz anderen Tradition entstammen oder sich gar explizit gegen diesen Einfluss sträubten.[63] Freilich sind die Texte trotz geringer inhaltlicher Varianz nicht einfach austauschbar. Sowohl formal als auch in ihren (intendierten) politischen Tendenzen unterscheiden sie sich. Während beispielsweise Alfred Kerr in einer Art expressionistischem Tagebuch, bestehend aus abgehackten Sätzen mit losen Sinnzusammenhängen, das rasende »Wirtschaftswunder« Amerika auch sprachmimetisch zu präsentieren versucht,[64] ist Arthur Holitscher knapp 15 Jahre früher einiges stärker um Kohärenz und Authentizität bemüht, beispielsweise, indem er angestellte Beobachtungen ausführlich beschreibt und durch vergleichbare Erlebnisse zu bestätigen versucht oder als Authentizitätssignal Fotos mitabdrucken lässt.[65] Und während Egon Erwin Kisch eine ironische Brechung – das *Paradies Amerika* und seine »Individualität, erzeugt am laufenden Band«[66] – und damit eine Kritik amerikanischer Zustände formuliert, geht es Heinrich Hauser vielmehr um die Betonung der (vermeintlich) progressiven Aspekte einer sich immer in Bewegung befindenden, fordistischen (Auto-)Kultur.

(Hauser: Feldwege nach Chicago, 1931, S. 181.) Bei Salten ist es die schwarze Bevölkerungsschicht, die aufgrund der ihr zugeschriebenen Charaktereigenschaften nicht besonders gut wegkommt: »Doch den Gegensatz der Farben, die Fremdheit des Blutes, die Abgrundtiefe, die zwischen schwarzem Wesen und weißer Art sich öffnet, können sie nicht wegreden und mit Worten überbrücken.« (Salten: Fünf Minuten Amerika, 1931, S. 58.)

63 Bezüglich des scheiternden Versuchs, sich von Sinclair abzugrenzen, sei beispielsweise auf Alfred Kerr verwiesen, der zu Beginn erwähnt: »Dies Buch betrachtet Amerika nicht unter dem Gesichtspunkt: ›Aber Upton Sinclair!‹« (Kerr: Yankee-Land, 1925, S. 8.) Doch auch Kerr kommt in der Folge nicht um den Besuch der Chicagoer Schlachthöfe, der Detroiter Autofabriken und damit um Sinclairs Einfluss herum, was sich nicht einfach aufgrund der Reiseroute, sondern primär in der motivisch vorbelasteten Darstellung der bei Kerr eigentlich positiv angelegten, jedoch im Sinne Sinclairs negativ wirkenden Rationalisierung zeigt. Zur Wirkung Sinclairs vgl. auch Hausers Besuch von Chicago: »Die Schlachthäuser gehören zu den größten Sehenswürdigkeiten Chicagos seit Upton Sinclair. Fast alle europäischen Literaten haben es sich zur Pflicht gemacht, über sie zu schreiben und entsetzt zu sein.« (Hauser: Feldwege nach Chicago, 1931, S. 165.)

64 Vgl. zur Sprache Kerrs zwischen Expressionismus, Impressionismus und Neuer Sachlichkeit Ott: Amerika ist anders, 1991, S. 172–177; Brenner: Schwieriges Reisen. Wandlung des Reiseberichts in Deutschland 1918–1945, 1997, S. 139. Inhaltlich wird Kerr teilweise aufgrund seines Naturbegriffs als Außenseiter der Amerika-Berichterstattung verstanden (vgl. Brenner: Der Reisebericht in der deutschen Literatur, 1990, S. 611).

65 Damit steht Holitscher nicht alleine da. Viele der späteren Reiseberichte folgen diesem Vorbild und versehen ihre Berichte ebenfalls mit Fotos. Diese dienen nicht nur der Beglaubigung, sondern dienen auch dazu, mit dem medialen Wandel Schritt zu halten (Schütz: Autobiographien und Reiseliteratur, 1995, S. 550).

66 Kisch, Egon Erwin: Paradies Amerika, Berlin 1948, S. 126.

Auch gibt es durchaus eine zeitliche Entwicklung, immerhin liegen zwischen den verschiedenen Reportagen mit dem Ersten Weltkrieg und der Wirtschaftskrise von 1929 zwei historische Ereignisse, die einen optimistischen Fortschrittsglauben zumindest zwischenzeitlich bremsen und als mögliche Bruchmomente fungieren. Exemplarisch für diese Veränderung stehen Holitscher, der 1930 nochmals einen Reisebericht veröffentlichte, in dem er kritisch mit dem in seinen Augen zu positiv formulierten Amerikabild seiner ersten Reportage umgeht, und Ernst Toller und seine 1929 entstandene Kritik der amerikanischen Verhältnisse.[67] Entgegen dieser Entwicklung bleiben gewisse Vorstellungsbilder aber erstaunlich stabil, wozu auch die Wahrnehmung der amerikanischen Geschwindigkeit gehört. Wenn man beispielsweise ein Stimmungsbild Holitschers und die Bestandsaufnahme Felix Saltens, zwei Texte, zwischen denen gut zwanzig Jahre liegen, auf die Frage nach dem konstitutiven Eindruck der Geschwindigkeit für das vermittelte Bild von Amerika untersucht, stößt man in beiden Fällen auf durchaus ähnlich beschriebene Sinneseindrücke:

> »Dieses Gestrüpp von Häusern von grotesk ungleichem Kaliber scheint mit einer Geschwindigkeit von 100 Kilometern in der Stunde zusammengehext zu sein, damit die Leute in ihr nur ja rasch ihre Geschäfte unter Dach und Fach herunterwirtschaften können.«[68] (Arthur Holitscher)

> »Nirgendwo in der Welt fand ich eine Großstadt, der man so schnell und so deutlich ihre rasende Entwicklung vom Antlitz der Straßen ablesen kann, wie New York. […] Unaufhörlich löscht man hier die Spuren dessen, was einmal war. Für Vergangenheit ist in diesen Straßen kein Platz.«[69] (Felix Salten)

Trotz der unterschiedlichen Entstehungszeit vermitteln beide Autoren ein sich gleichendes Bild der rasenden Geschwindigkeit, die sich formend auf das Leben und die Stadt New York auswirkt. Wohl hat Holitscher einen kritischeren Ansatz. Die Formung des Lebens und der Stadt wirkt bei ihm verzerrter und wird dadurch stärker als ein entfremdeter Zustand abgebildet, während die Geschwindigkeit bei Salten erst einmal als positiv formende Kraft operiert. Nichtsdestotrotz sind die konstitutive Eigenschaft und der vermittelte dominante Sinneseindruck amerikanischer Urbanität in beiden Fällen die neue, im Vergleich zu Europa beschleunigte Geschwindigkeit, die in ihrer expandierenden Macht alles zu vereinnahmen weiß. Dass das Bild der amerikanischen Ge-

67 Vgl. Holitscher, Arthur: Wiedersehen mit Amerika, Berlin 1930; Toller: Amerikanische Reisebilder, 2015. Zu den durchaus vorhandenen Unterschieden vgl. Schütz: Kritik der literarischen Reportage, 1977, S. 46 ff.

68 Holitscher: Amerika heute und morgen, 1912, S. 45.

69 Salten: Fünf Minuten Amerika, 1931, S. 23 f.

schwindigkeit relativ immun gegen kurzfristige historische Schwankungen und Brüche ist, liegt vielleicht auch an wiederkehrenden ideologischen Wahrnehmungsmustern. Die expressionistische oder futuristische Technikeuphorie und der dazugehörige Gefallen am Geschwindigkeitsrausch der Vorkriegszeit werden zwar während des Ersten Weltkriegs mehr und mehr durch die Kriegserfahrungen gebrochen, modifiziert treten diese aber in den Erzeugnissen der Neuen Sachlichkeit erneut auf.[70] Allerdings lässt sich die Bewertung der amerikanischen Geschwindigkeit nicht auf den ideologischen Gehalt unterschiedlicher Stilepochen reduzieren.[71]

Das rasende Tempo Amerikas wird vor allem über Erlebnisse in den amerikanischen Großstädten wahrgenommen, das heißt über Eindrücke aus New York und Chicago. Dabei ist die amerikanische Geschwindigkeit nicht einfach schnell, sondern sie wirkt in der amerikanischen Raum-Zeit-Konstellation im Verhältnis zu Europa beschleunigt: Das Tempo Amerikas stellt sowohl in seinem kinetischen Sinne als auch bezüglich des Lebenstempos eine Intensivierung des in Europa Bekannten dar. Explizit sichtbar wird dies, wenn die Reporter Vergleiche mit Europa anstellen – implizit aber auch in zahlreichen anderen Fällen. Heinrich Hauser etwa vergleicht bei der Beschreibung seiner Einfahrt nach New York die Größenordnung Hamburgs mit derjenigen New Yorks: »Im Siebzig-Kilometer-Tempo rasen die Wagen, Minute auf Minute, und der Tunnel nimmt kein Ende. Ach, der Elbtunnel in Hamburg, den ich liebe, der mutet jetzt wie ein Spielzeug an.«[72] Man könnte an dieser Stelle vermuten, dass die Reisereporter in ihren Amerika-Reisen ein intensiviertes Europa erlebten, weil sie Destinationen besuchten, die europäisch geprägt waren. Heinrich Hauser spricht bei seiner Ankunft in New York (gegen Ende seines Berichts) gar davon, Amerika nun hinter sich gelassen zu haben. Auch Arthur Holitscher beschreibt die beiden Großstädte Chicago und New York als durchaus europäisch: »In Chicago friert's einen schon beträchtlich, in Newyork [sic] vollends ist die Atmosphäre schon ganz geladen mit Europa.«[73] Und Alfred Kerr nutzt deren europäische Erscheinung, um sich in einer Diskussion mit einem politischen Re-

70 Vgl. Brenner: Der Reisebericht in der deutschen Literatur, 1990, S. 593.

71 Ein anderes Beispiel, wie Amerika als positives Gegenbild eines neuen, temporeichen Lebensgefühls inszeniert und Langsamkeit beziehungsweise eine temporale Desynchronisation stigmatisiert wird, findet sich in Alfred Loos' Aufsatz *Ornament und Verbrechen* aus dem Jahre 1909: »Das Tempo der kulturellen Entwicklung leidet unter den Nachzüglern. Ich lebe vielleicht im Jahre 1912, mein Nachbar aber lebt um 1900, und der dort im Jahre 1880. Es ist ein Unglück für einen Staat, wenn sich die Kultur seiner Einwohner auf einen zu großen Zeitraum erstreckt. Und im Jubiläumsfestzuge gingen Völkerschaften mit, die selbst während der Völkerwanderung als rückständig empfunden worden wären. Glücklich das Land, das solche Nachzügler und Marodeure nicht hat. Glückliches Amerika!« (Loos, Alfred: Ornament und Verbrechen, in: Conrads, Ulrich (Hg.): Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, Basel 2013, S. 17.)

72 Hauser: Feldwege nach Chicago, 1931, S. 256.

73 Holitscher: Amerika heute und morgen, 1912, S. 254.

präsentanten aus Neu-England Sympathien zu erkaufen: »Er hat in unserem Gespräch nur einmal gelächelt – und wann? Als ich rief: ›New York ist nicht Amerika.‹ Das hat ihn gefreut; das hat ihm gepasst. ›Nein, New York ist nicht Amerika.‹.«[74] Während dem Land durchaus eine eigenständige Entwicklung zugesprochen wird und dieses, wie Kerr über seine Diskussion vermittelt, eine eigene, die Abgrenzung sichernde Identität entwickelt hat, erscheinen insbesondere die westlichen und östlichen Großstädte den ländlichen Bewohnern Amerikas als fremde Ballungszentren, in denen sich die europäischen Einwanderer und das Kapital sammeln. Folgt man allerdings den deutschsprachigen Reiseberichten, hängt diese Unterscheidung zwischen Stadt und Land gerade mit dem in den Städten konstitutiven Moment einer im Vergleich zu Europa, aber auch zum Lande beschleunigten Geschwindigkeit zusammen. Doch handelt es sich beim amerikanischen Tempo tatsächlich um eine beschleunigte Variante der (europäischen) Geschwindigkeit oder geht es nicht vielmehr um eine Darstellung des Fremden, das sich in Abgrenzung zum Eigenen ›schnell‹ als Distinktionsmerkmal versteht, ohne damit eine Beschleunigung zu markieren? Die Gegenüberstellung von Stadt und Land und der Vergleich von Europa zu Amerika legen nahe, dass die amerikanische Metropole als Beschleunigungserfahrung wirkt. New York und Chicago erscheinen als globale Verdichtung der beschleunigten Entwicklung und ihrer Geschwindigkeit. Davon zeugen beispielsweise die in den Reiseberichten wiederkehrenden Vergleiche zum Rennsport und die Bezüge zum amerikanischen Zeitregime. In New York sind selbst die Taxis »hergemacht wie Rennwagen«,[75] wie Hauser seine Eindrücke auf der Suche nach dem ländlichen Amerika schildert.[76] Vergleichbar damit vermittelt Felix Salten dieses Gefühl der Geschwindigkeit als lineares, in die Zukunft gerichtetes Zeitgefühl New Yorks: »Hier existiert kein Gestern, das Heute flitzt nur so vorbei und alles jagt nach Morgen und Übermorgen, drängt ins Künftige.«[77] Unter anderem damit, so wird sich im entsprechenden Kapitel zeigen, hadert Kafkas Karl Roßmann stets von Neuem, wenn er in neue Anstellungsverhältnisse tritt oder diese auch nur von außen beobachtet und dabei mit einem zermürbenden Synchronisationsdruck zu kämpfen hat.

74 Kerr: Yankee-Land, 1925, S. 22.

75 Hauser: Feldwege nach Chicago, 1931, S. 15.

76 Hausers Suche ist, so Erhard Schütz, vor allem eine »Reklame für Ford, sowohl in der unentwegten Beschäftigung mit seinem Ford-Automobil, als auch in der Propaganda Detroits; zum anderen aber als Darstellungsweise, deren strukturelle Nähe und Differenz zur Reklame.« (Schütz: Kritik der literarischen Reportage, 1977, S. 46.)

77 Salten: Fünf Minuten Amerika, 1931, S. 23.

5.2.1 Harmonische Bilder neuer Transportwege

Wie Salten anhand des Zusammenwirkens von Vergnügen und Arbeit weiter ausführt, kann das amerikanische Tempo als Zumutung verstanden werden. Das ununterbrochene Rasen lässt einerseits ein Damoklesschwert der ständig möglichen Desynchronisierung über dem Menschen thronen und fördert andererseits eine entfremdete Unterwerfung des Menschen unter das als mechanisch wahrgenommene Tempo:[78]

> »Des Abends, wenn Vergnügen und Arbeit ineinanderströmen, merkt man, dass diese Stadt, die so viele auszehrt, vernichtet und zum Kehricht wirft, dennoch und vor allem Kraft besitzt, den Menschen Auftrieb zu geben, Frische und Zähigkeit. Die Leute stürzen sich massenweise aus ermüdender Arbeit ins erschöpfende Vergnügen, das ihnen genau so mechanisiert vorgeschnitten wird wie ihr geschäftliches Tätigsein.«[79]

Die Synthese von Arbeit und kulturindustriellem Vergnügen, metaphorisch geschildert als wasserförmige Vermischung zweier Bewegungsmomente, transformiert New York zu einem (noch fragilen) hyperrealen Gebilde, das trotz intrinsischer Kraft Menschen von seinem Kreislauf ausschließt und irgendwann zusammenzubrechen droht. Die doppelte Bewegung von ermüdender Arbeit und erschöpfendem Vergnügen kann sich zwar gegenseitig stützen, stärkt jedoch vergleichbar mit Kafkas Trapez aus dessen *Erstes Leid* gleichzeitig die Notwendigkeit des jeweils anderen Zustands. Glücklicherweise kennt New York aber in der Wahrnehmung Saltens einen Mechanismus, um der Stadt entgegen dieser instabilen Widerspruchslage Stabilität zu verleihen. Denn die durch die Geschwindigkeit ausgelöste Entfremdung überträgt sich nur bedingt auf das Bewusstsein der Anwohner:

> »Wirkliches Hetztempo erzeugt Gereiztheit. Davon findet man hier nicht die Spur. Hier ist Leben, Arbeit, Verkehr eine ungeheure, ungeheuer brausende, sinnreiche Maschine. Wahrscheinlich kommt von dieser Mechanisierung her der Eindruck des Tempos.«[80]

Was in seiner ermüdenden Mechanik erst noch als Entfremdungserfahrung wahrgenommen wird, entpuppt sich später als sinnstiftendes und in seiner Einheit der Wi-

78 Betont werden kann auch hier, wie sich die Reiseberichte gleichen, denn Holitscher stellt eine ganz ähnliche Beobachtung zum Tempo und dessen inkludierender wie exkludierender Fähigkeit auf: »Das Tempo fördert nur, solange man es mitmacht, im Augenblick, da man sich von ihm befreien will, zehrt es, vernichtet.« (Holitscher: Amerika heute und morgen, 1912, S. 381.)

79 Salten: Fünf Minuten Amerika, 1931, S. 30.

80 Salten: Fünf Minuten Amerika, 1931, S. 34.

dersprüche als harmonisch wirkendes Ganzes. Das rasende Tempo schafft damit nicht nur mechanisch eine funktionierende Stadt, sondern wirkt sich entgegen einem ersten Eindruck produktiv auf das Bewusstsein seiner Bewohner aus, die in der Unterwerfung unter das Tempo kein Bedürfnis nach Auflehnung und Gereiztheit empfinden, sondern die Maschine tatkräftig am Leben erhalten beziehungsweise sie gar ausbauen.[81] Die mechanischen Abläufe der städtischen Geschwindigkeit werden auch in anderen Berichten positiv wahrgenommen. Alfred Kerr stellt die Frage: »Macht eine technische Zivilisation den Menschen glücklicher?« Und antwortet gleich selbst: »Ja. Sie macht ihn glücklicher.«[82] Heinrich Hauser schildert bei seinem Besuch der Ford-Fabriken ein mit Saltens erlebter Urbanität durchaus vergleichbares Bild aus verschiedenen Strömen zusammenlaufender Geschwindigkeit, die als harmonische, gar als kosmische Erfahrung erlebt wird: »Die Bahnen laufen mit verschiedener Geschwindigkeit. Sie laufen vertikal und horizontal, sie treffen aufeinander, sie sind aufeinander abgestimmt. So entsteht Harmonie, Rhythmus, eine Art Kosmos.«[83] Ein solcher Ausschnitt steht unter der diskursiven Rahmung idealisierter Arbeitsabläufe in den Produktionsstätten Fords, wie sie von Hauser bekannt sind – Hauser war eine Zeitlang Auftragsautor von Opel.[84] Diese Darstellungsweise wurde von Erik Reger in den 20er-Jahren zugleich treffend charakterisiert wie kritisiert:[85] »Ein Brückenbogen: Der Ingenieur denkt statisch; der Ästhet sieht ›harmonisch‹. Ein Dynamo: Der Ingenieur berechnet die Energie; der Ästhet ›fühlt‹ den ›Rhythmus‹.«[86] Wenn Hauser in seinem Reisebericht später davon berichtet, wie er sich einzig aufgrund eines genießbaren Rhythmus in einen fahrenden Bus begibt und dabei sachte in den Schlaf gewogen wird – »Auf eine halbe Stunde bin ich eingeschlafen, nicht aus Müdigkeit, sondern um den Luxus zu genießen, schlafen zu dürfen in einem fahrenden Wagen«[87] –, dann resultiert bei ihm aber ein umfassendes, harmonisches Geschwindigkeitsbild, das in engster Verbindung mit der amerikanischen (technischen) Geschwindigkeit und ihren Kanälen steht und nicht auf den einzelnen Fabrikraum beschränkt bleibt.[88]

81 Dass im Rahmen solcher Narrative, wie bei Bernhard Kellermann, der Ingenieur zur wichtigen Figur der 20er- und 30er-Jahre wird, die schöpferischer Teil dieser städtischen Mechanik ist, scheint hier schon ein erstes Mal ersichtlich zu werden (vgl. Segeberg: Literarische Technik-Bilder, 1987, S. 198–208).

82 Kerr: Yankee-Land, 1925, S. 57.

83 Hauser: Feldwege nach Chicago, 1931, S. 232.

84 Uecker, Matthias: Kontinuität und Veränderungen der neusachlichen Weltbeschreibung. Heinrich Hausers Industriereportagen, in: Frank, Gustav; Palfreyman, Rachel; Scherer, Stefan (Hg.): Modern Times? German Literature and Arts Beyond Political Chronologies. Kontinuitäten der Kultur: 1925–1955, Bielefeld 2005, S. 30.

85 Vgl. ebd., S. 25–44.

86 Reger, Erik: Kleine Schriften, Berlin 1993, S. 62.

87 Hauser: Feldwege nach Chicago, 1931, S. 86.

88 Vgl. zum harmonischen Bild der neuesten Geschwindigkeit in ihrer fordistischen Rahmung, das ge-

Um das neue Tempo genießen zu können, braucht es eine vermittelnde Instanz. Diese findet sich im massenhaft produzierten Auto, das entgegen früheren Transportmitteln das neue Tempo endlich domestiziert hat. Als Abgrenzung dient Hauser die Lokomotive, der das Archaische vergangener Zeiten noch anhaftet: »Die Lokomotive heult wie ein Schiff. Es ist noch etwas in dem Klang von Wildheit und Eroberung, etwas vom Krieg der Menschen gegen die Natur.«[89] Ganz anders verhält es sich beim Privatauto, das nach erfolgreichem Krieg die Naturunterwerfung naturalisiert hat, indem es das rasante Tempo der Maschinen individuell steuerbar und dadurch stärker erlebbar werden lässt.[90] Hauser geht noch einen Schritt weiter und beginnt, sein Ford-Auto im Verlaufe des Berichts mehr und mehr zu anthropomorphisieren. Zu Beginn erscheint dieses noch einem Haustier ähnlich, das gepflegt werden will: »Der Ford hat heute zweimal gegessen, ich nur einmal.«[91] Später wird das Auto dann ganz zur Person: »Der Ford hat ein kompliziertes Seelenleben.«[92] Entsprechend gestaltet sich die Beziehung zwischen dem reisenden Erzähler und dem Automobil mehr und mehr als ein Liebesverhältnis. Nachdem der Ford mittlerweile eine Seele erhalten hat, heißt es einige Seiten später schon: »Seit der Regen ihn etwas gewaschen hat, entpuppt er sich und sieht viel hübscher aus. Ich fange an, ihn zu lieben.«[93] Daraus wird später eine Ehefrau, die es in guten wie in schlechten Zeiten zu pflegen gilt: »Mit dem Ford geht es mir wie anderen Leuten mit der Ehefrau. […] In der Garage muss er sich erkältet haben; er hat sich einen Husten in der Maschine zugelegt, der mich beunruhigt.«[94] Schließlich resümiert die Reiserepor-

radezu ästhetisch wirkt, Ford: »Eine Organisation, die harmonisch auf ein Ziel hinarbeitet, ist eine schöne Sache, besser aber noch ist eine harmonisch arbeitende Organisation, in der jeder Teil eine Einheit für sich bildet.« (Ford: Mein Leben und Werk, 1923, S. 310.) Oder auch Jakob Dorfmanns Reiseskizzen zeugen von diesem Eindruck: »Wenn man oben steht und so sieht, wie harmonisch und straff dieses Kontor arbeitet, wie alles auf strengste Oekonomie der Kräfte und Mittel abgestellt ist, empfindet man geradezu ein ästhetisches Vergnügen.« (Dorfmann, Jakob: Im Lande der Rekordzahlen, Wien, Berlin 1927, S. 79.) Dorfmanns Bericht zeugt auch vom Eindruck einer Ausdehnung fordistischer Prinzipien vom Fließband in andere Bereiche: »Ebenso charakteristisch für Amerika ist die Mechanisierung der Zustellung von Akten, Rechnungen usw., in die einzelnen Kanzleien. Aehnlich dem Fließband in den Betrieben, auf dem der Transport der Halb- und Fertigfabrikate erfolgt, läuft in den Bureaus ein endloser Riemen mit kleinen Kästchen, in denen die Papiere weiterbefördert werden.« (Ebd.)

89 Hauser: Feldwege nach Chicago, 1931, S. 33.

90 Wolfgang Ruppert beschreibt dies in einer Kulturgeschichte der Bedeutung des Privatautos: »Das Individuum erlebt sich mit Hilfe des Autos als frei von kollektiven Handlungsbedingungen: mit individuell gestaltbaren Zeitrhythmen, individuell gestaltbarer Geschwindigkeit und individuell gestaltbaren Pausen.« (Ruppert, Wolfgang: Herrschaft über Raum und Zeit, in: Keichel, Marcus; Schwedes, Oliver (Hg.): Das Elektroauto. Mobilität im Umbruch, Wiesbaden 2013, S. 28.)

91 Hauser: Feldwege nach Chicago, 1931, S. 33.

92 Ebd., S. 47.

93 Ebd., S. 53.

94 Ebd., S. 94.

tage selbstreflexiv: »Die Technik des Autos hat eine neue Technik der Erotik geschaffen.«[95] Tatsächlich bemerkenswert an dieser Stelle ist weniger, dass sich Hauser eines bis heute insbesondere in der Werbung und populären TV-Shows bekannten Leitmotivs der Liebe zum Auto bedient,[96] als vielmehr, dass der Erzähler durch seine Versuche, den Ford zu pflegen, in einem Parallelstrang zu einer Ingenieursfigur wird, die einerseits als Verbindungsglied von Mensch und Technik fungiert, andererseits als handelnde Figur selbstbestimmt auf das nun erotisch gewordene Verhältnis zwischen Technik und Mensch einzuwirken beginnt und so die dehumanisierte Entfremdung wieder humanisiert erleben will. Vergleichbar mit dem Auto, das als eine Vermittlerinstanz in Erscheinung tritt, um das moderne Tempo genießen zu können, entsteht mit dem Ingenieur ein Typ Mensch, der sich befähigt fühlt, die neuen technischen Erfahrungen in sich aufsaugen, aber auch steuern zu können. Während bei Hauser das daraus entstehende Liebesverhältnis zwischen Mensch und Technik zwar patriarchal-paternalistisch, aber noch wenig gewalttätig geschildert wird, gleicht dieser in Kellermanns *Tunnel* einem Vergewaltigungsakt, bei dem die Ingenieure dem Erdtunnel »brandige schwarze Wunden« zufügen, »die immerzu Eiter ausspien und frisches Blut verschlangen«.[97] Entsprechend wird im Kapitel zu Kellermann noch auf die Figur des Ingenieurs im Verhältnis zur sozialen Beschleunigung einzugehen sein. Dass das Erstarken der Ingenieursfigur in der Zwischenkriegszeit aber nicht auf eine zufällige modische Entwicklung zurückzuführen, sondern Teilergebnis gesellschaftlicher und technischer Interdependenzen ist, wird auch anhand Hauser schon ersichtlich. Es sei zudem am Rande erwähnt, dass die Wahrnehmung vermeintlicher technischer Fortschritte bei Hauser nur eine Seite der in der Reportage vermittelten Amerika-Erfahrung ausmacht. Zugleich wirkt die Liebe zwischen Mensch und Maschine als erzähltechnischer Trick, um mit den Widersprüchen fordistischer Massenproduktion umzugehen. Denn das für die Reise gekaufte Auto entpuppt sich nicht zuletzt aufgrund der günstigen Herstellungskosten als äußerst fehleranfällig. Indem Hauser das Auto vermenschlicht und später die Analogie zur Ehe herstellt, überbrückt er die Herstellungsfehler, indem das immer wieder auftretende Versagen als menschliche Eigenschaft dargestellt wird. Oder anders gesagt: Technik wird bei Hauser dann zur menschlichen Eigenschaft, wenn sie zu versagen droht.

95 Ebd., S. 155 f. Vergleichbares, wenn auch mit kritischer Kommentierung, findet sich bei Ernst Toller bezüglich der Prostitution in Amerika: »Die roten Lampen, die früher die Straßen der Prostituierten zierten, sind verschwunden; sie hängen jetzt hinten am Auto, sagt man in Amerika.« Dieser von Kurt Tucholsky in einer Buchbesprechung zitierte Satz lässt diesen ausrufen: »So ist das! Jetzt weiß ich Bescheid. Die meisten Amerikaner werden also in Autos gezeugt; daher das Tempo. Ich bin gegen den Fordschritt.« (Tucholsky, Kurt: Kleine Form: »Quer durch« von Ernst Toller, in: Die Weltbühne 27 (50), 1931, S. 322.)

96 Vgl. Sachs, Wolfgang: Die Liebe zum Automobil. ein Rückblick in die Geschichte unserer Wünsche, Reinbek bei Hamburg 1990.

97 Kellermann, Bernhard: Der Tunnel, Berlin 1919, S. 138.

Weil im Laufe von Hausers Reisebericht der Ford immer mehr zum Mittelpunkt des Geschehens mutiert – mit Erhard Schütz ließe sich sagen, dass in Hausers Reportage der »Zusammenhang von Technikfaszination und Gleichgültigwerden des Reiseziels«[98] offenkundig wird –, läuft die Reportage der formulierten Absicht entgegen, das Amerika der Feldwege zu finden. Die Dominanz der Darstellung auf das Auto und damit auf den Inbegriff fordistischer Entwicklung zu fixieren, impliziert gar, dass es das andere Amerika der Entschleunigung und der Landstraße gar nicht gibt.[99] Im Rahmen der nationalsozialistischen Autobahnbegeisterung radikalisiert sich Hausers Position dann exemplarisch für seine Zeitgenossen noch einmal – dies als kurzer Exkurs darüber, wie problematisch die Tempobegeisterung sein kann.[100] 1936 wird die Autobahn, wie Hauser in einem Artikel für *Die Straße*, das Organ des Generalinspektors für das deutsche Straßenwesen, schreibt, zur neuen »Lebenskunst« und das »Autowandern« zum Freizeitvergnügen, das ein neues Gefühl der »Zeitlosigkeit« ermögliche.[101] In dieser Radikalisierung einer Auto- und Autobahnbegeisterung dreht sich, wie in der Re-Humanisierung durch die Liebesbeziehung schon angekündigt, der Zugangspunkt zur Technik. Die Straße wird zum »Wunder der Neubeseelung der deutschen Stadt«,[102] wie es 1935 in einer anderen faschistischen Publikation heißt, wodurch gerade die Autobahn zum erlebten Feldweg wird. Grundbedingung hierfür ist ein mit Hausers Reisebericht vergleichbares Gefühl des selbstbestimmten Handelns, das dem Autofahrer in seiner Steuerungsfunktion zu eigen wird. Im Gegensatz zum Lokomotivführer glaubt dieser, sich auf freien Bahnen zu bewegen, als Vergleich tritt deswegen auch der Pilot in Erscheinung, der vermeintlich vergleichbar frei in den Lüften schwebt.[103] »Der Kraftwagen gehört seinem ganzen Wesen nach mehr zum Flugzeug als zur Eisenbahn«,[104] erwähnte Hitler persönlich anlässlich der Automobilausstellung von 1933. Als »schwereloses Schweben, ganz ähnlich wie beim Fliegen«[105] beschreibt 1936 auch Hauser seine Autofahrt auf der Reichsautobahn. Andere Vertreter des tempobegeisterten faschistischen Deutschlands erleben die Autobahnen als

98 Schütz: Autobiographien und Reiseliteratur, 1995, S. 570.

99 Vgl. Delabar: Klassische Moderne, 2010, S. 142.

100 Die meisten zitierten Hinweise auf das ideologische Verhältnis von deutschem Nationalsozialismus und Autobahn lieferte Schütz, Erhard: »… eine glückliche Zeitlosigkeit …«. Zeitreise zu den »Straßen des Führers«, in: Brenner, Peter (Hg.): Reisekultur in Deutschland, Tübingen 1997, S. 73–99.

101 Hauser, Heinrich: Autowandern, eine wachsende Bewegung, in: Die Straße 3 (14), 1936, S. 455. Gesondert zu untersuchen wäre diesbezüglich, inwiefern der Nationalsozialismus propagandistisch auf Beschleunigungszumutungen reagierte.

102 Loesch, Karl: Die Wiedergeburt der Straße aus dem Kraftwagen. In: Die Straße 2/2 1935, zitiert nach Klose: Rasende Flaneure, 2003, S. 73.

103 Zum Diskurs der Gegenüberstellung Auto und Eisenbahn vgl. ebd., S. 89.

104 Schütz: »… eine glückliche Zeitlosigkeit …«. Zeitreise zu den »Straßen des Führers«, 1997, S. 91.

105 Hauser: Autowandern, eine wachsende Bewegung, 1936, S. 455.

»weißes Band«[106] im Sinne des Fließbands. Auch dies sind ideologische Weiterentwicklungen der in verschiedenen amerikanischen Reiseberichten schon angesprochenen, positiv gedeuteten Bewegungsbahnen. Ideologische Rahmenbedingungen dieser Entwicklung stellen die Bewegungsbegeisterung und die Mobilmachung des Volkes dar. Die Autobahn, so zeigt Erhard Schütz in mehreren Beiträgen dazu auf, kann weder ökonomisch noch militärisch nutzbar gemacht werden, sie ist vielmehr ideologischer Ausdruck eines Volks in Bewegung.[107] Sie wirkt in ihrem architektonischen Ensemble wie eine »gebaute Reklame, eine Art völkischer [sic] Disneyworld«,[108] die die Bewegung wie auch die fordistische Naturbeherrschung inszeniert. Eklatant sichtbar wird dies in der Person von Fritz Todt, Bauingenieur und Leiter der Reichsautobahn. Dieser versteht die neuen Straßen als Versuch, »die Enge des Raumes zu überwinden«, »wenigstens zur Erholung«, wie er als Ergänzung schreibt, womit sich auch der Kreis zur fordistischen Urlaubserfahrung schließt.[109] Sowohl die Bewegungsbegeisterung als auch der Drang nach Erholung sind hier als harmonische Synthese Ergebnis einer rationalisierten Steigerung der Arbeitsintensität, wie sie von Todt selbst beschrieben wird: »Die Verpflichtung, die Leistung auf allen Gebieten menschlicher Tätigkeit zu steigern, ist der Sinn unserer Zeit.«[110] Wie nahe sich Fließband, Reisen und Autobahn tatsächlich sind, wird durch solche Aussagen drastisch sichtbar. Andere, wie der deutsche Architekt und Hochschulprofessor Friedrich Tamms, drücken dann offen auch die Konsequenz einer solchen Weltanschauung aus: Die Autobahn erscheint diesem als »Ausdruck für eine höhere Ordnung, unter die sich alles eingliedert, was lebensfähig und lebensberechtigt ist«.[111] Wo die Rede einer Lebensfähigkeit und Lebensberechtigung historisch endet, ist ausreichend bekannt. Freilich führt die Transport- und Autobegeisterung der Zwischenkriegszeit nicht automatisch in den Faschismus und seine Vernichtungslager. Die ideologischen Verbindungslinien über die persönliche Kontinuität von Hauser gesondert zu betonen, bietet sich an, da bezüglich Kellermanns *Tun-*

106 Lorenz, Hans: Die Mitarbeit der lebendigen Natur beim technischen Werk, in: Die Straße 8 (17–18), 1941, S. 289.

107 Vgl. Schütz: »… eine glückliche Zeitlosigkeit …«. Zeitreise zu den »Straßen des Führers«, 1997; Schütz, Erhard: Faszination des Organischen. Konjunkturen einer Kategorie der Moderne, München 1995.

108 Schütz: Faszination des Organischen, 1995, S. 231.

109 Todt, Fritz: Der nordische Mensch und der Verkehr. Vortrag des Generalinspektors für das deutsche Straßenwesen, in: Die Straße 4 (14), 1937, S. 394–400.

110 Todt, Fritz: Die deutsche Rationalisierung, zitiert nach Schütz: »… eine glückliche Zeitlosigkeit …«. Zeitreise zu den »Straßen des Führers«, 1997, S. 95.

111 Tamms, Friedrich: Die Autobahn als architektonische Gesamterscheinung, zitiert nach Durth, Werner: Deutsche Architekten. Biographische Verflechtungen 1900–1970, Wiesbaden 1986, S. 167.

nel und dessen eigener Lebens- und Rezeptionsgeschichte vergleichbare Fragen nochmals aufkommen werden.[112]

5.2.2 Kritik amerikanischer Verhältnisse und deren expansiver Geschwindigkeit

Was bei Hausers *Feldwege nach Chicago* aufgrund der Darstellung zur unfreiwilligen Offenbarung einer Diskrepanz von Anspruch und Realität amerikanischer Lebenswelten wird, versuchen die kritischeren Amerikafahrer in der gesellschaftlichen Tragweite ganz bewusst aufzuzeigen. Amerika verspricht Kultur, Wohlstand und Fortschritt, kann dies jedoch nur selten einhalten. Arthur Holitscher beispielsweise beschreibt ausführlich, wie im rasenden Amerika die »speed-bosses«[113] keine ArbeiterInnen über vierzig mehr einstellen, da diese zu langsam arbeiten. Alfons Goldschmidt berichtet entsetzt davon, wie im nach Erfolg strebenden Amerika die Arbeitslosen marginalisiert werden, da weder Sozial- noch Arbeitslosenversicherung bekannt sind. Ernst Toller schildert die Schrecken amerikanischer Massenproduktion. Und auch Egon Erwin Kischs *Paradies Amerika* ist in jedem Kapitel darum bemüht, die Realität an ihrem Anspruch zu messen. Dessen Reportage, als negativ konnotiertes Gegenstück zu Kischs Reisebericht über die Sowjetunion konzipiert, arbeitet stärker als andere Reportagen mit fiktionalen Versatzstücken, etwa indem Kisch selbstfiktionalisiert als Doktor Becker in Erscheinung tritt, der gleichzeitig als eine vom Autor entkoppelte literarische Figur wirkt.[114] Was Kellermann und Kafka von der anderen Seite erledigen, die Integration eines durch Reisereportagen vermittelten Wissens in einen fiktionalen Roman, löst

112 Vgl. Segeberg: Literarische Technik-Bilder, 1987, S. 173–208.

113 Holitscher: Amerika heute und morgen, 1912, S. 307.

114 Sichtbar wird das sonderbare Verhältnis von Becker zum Erzähler beispielsweise, als Becker ein Football-Spiel besucht. Nachdem sich Becker einige Gedanken macht, heißt es plötzlich »Hier irrt Becker« (Kisch: Paradies Amerika, 1948, S. 302), was eine künstliche Distanz erschafft (vgl. Lewis, Ward B.: Egon Erwin Kisch beehrt sich darzubieten. Paradies Amerika, in: German Studies Review 13 (2), 1990, S. 256). Ein anderes Beispiel einer solchen Distanz zeigt sich zu Beginn: »Was dem Doktor Becker missfällt, ist: von Zeit zu Zeit taucht im Bereich der minderbemittelten Passagierklasse ein stämmiger junger Mann mit unlogischer Hornbrille auf, der zwar angibt, zum erstenmal nach USA. [sic] zu fahren, sich aber kundig durch die verbotensten Türen des Dampfers bewegt. Er hat, vor der bevorstehenden Präsidentenwahl ausgehend, den Doktor Becker in ein politisches Gespräch gezogen. Wie gern wären wir hinzugetreten und hätten dem Doktor Becker zugeraunt, auf keinen Fall etwas zu antworten.« (Kisch: Paradies Amerika, 1948, S. 11.) Obwohl unklar ist, ob Kisch selbst mit verdecktem Namen reiste (vgl. Unger: Erlebnisfähigkeit, unbefangene Zeugenschaft und literarischer Anspruch. Zum Reportagenkonzept von Egon Erwin Kisch und seiner Durchführung in »Paradies Amerika«, 2003, S. 175), war die Angst vor Repressalien durchaus berechtigt (vgl. Mayer Hammond, Theresa: American Paradise: German Travel Literature from Duden to Kisch, Heidelberg 1980, S. 114 ff.).

Kisch von der Seite der Reportage durch ein verstärktes Spiel mit fiktionalen Erzählstrategien. Ironisch präsentiert Kisch dabei zu Beginn das Ziel, in Amerika eine eigenständige Entwicklung finden zu wollen:

> »Die Freude des Doktor Becker, allgemeiner Natur und leicht erklärlich, ist die Freude, einen neuen Weltteil zu sehen, Amerika, das Land, das unvorstellbare, am unvorstellbarsten nach den Reiseschilderungen. Seine Freude wird von der sicheren Erwartung bestimmt, dass Amerika, das kein Altertum und kein Mittelalter besitzt, sozusagen der Kaspar Hauser unter den Weltteilen, sich unmöglich in seiner Entwicklung darauf beschränkt haben kann, die Entwicklung der Alten Welt einzuholen oder zu überholen, also Krawatten und Westen und Hosenträger und Religionen und Schminken und Bankhäuser und Polizeispitzel und Börsengeschäfte und Kitschfilme zu erfinden und zu vervollkommnen.«[115]

Die Auflistung der (möglicherweise) vervollkommnenden Objekte negiert bereits, dass im Paradies Amerika eine progressive Überholung oder Abweichung von den europäischen Verhältnissen vorzufinden sein werden. Die versachlichte Ordnung industrieller Betriebe und das Tempo der Großstädte folgen auch bei fehlendem Mittelalter einer kapitalistischen Ratio, wie man sie von Europa bereits kennt, wie sie auf dem neuen Kontinent aber als gesellschaftliche Grundlage isoliert noch einmal intensiviert beobachtet werden kann – obwohl der Erzähler insbesondere in den Fabriken Chicagos auf ein rasantes Tempo trifft, spielt Geschwindigkeit bei Kisch im Vergleich zu den anderen Texten eine Nebenrolle. Dabei sieht sich Kisch bei der Beschreibung des amerikanischen Kapitalismus einem Erkenntnisproblem gegenübergestellt. Denn so offensichtlich er die herrschenden Zustände zu beschreiben wagt, so wenig werden diese in der Realität erkannt. Im Sinne einer kollektiven Verblendung scheint eine Art Nebel über Amerika zu liegen, den es zu lüften gilt, will man das wirkliche Amerika kennenlernen. Die entsprechende Aufgabe für die deutsche Leserschaft übernimmt Kisch mit seiner literarischen Reportage.[116] Dies geschieht in *Paradies Amerika* nicht als flugblattähnliche Entlarvung, sondern mittels einer im Vergleich mit seiner Reportage zum Sechstagerennen stärker ironisch gefärbten und die Kritik offener aussprechenden Differenzerfahrung, die es dem Leser erlauben soll, die seit der Prosperitätsphase vermittelten Idealbilder anhand einer von Kisch dargestellten Realität zu dekonstruieren. Ob dies mit einer Änderung von Kischs Reportagenkonzept hin zu einer stärke-

115 Kisch: Paradies Amerika, 1948, S. 7.

116 Dies zeigt sich auch im Titel von Kischs schon zuvor publizierten Teilen: Unter dem Haupttitel *Hinter der Freiheitsstatue* veröffentlicht er zwischen Januar und Mai 1929 neun Berichte in *Das Tagebuch*, die, wie der Titel impliziert, den verborgenen Blick *hinter* den Schleier ermöglichen sollen. Zur Entstehungsgeschichte vgl. Lewis: Egon Erwin Kisch beehrt sich darzubieten, 1990, S. 254.

ren Betonung des Standpunkts des Reporters zu tun hat, sei dahingestellt – es handelt sich hierbei um eine *stärkere* Betonung, denn Kischs einst postulierte »Standpunktlosigkeit« konnte er historisch nie erfüllen.[117] Exemplarisch zeigt sich der antizipierte Versuch, in der Leseerfahrung eine Differenz und damit einen Bruch zu ermöglichen, zu Beginn eines vermittelten Gesprächs mit Upton Sinclair: »Die armen Kleinbürger von New York gehen freilich durch die Straßen, sehen die Wolkenkratzer, freuen sich, dass es Amerika so gut geht, und sagen: wir haben Prosperity … aber nur Wall Street prosperiert.«[118] Die Verdopplung des abgewandelten Prosperierens mit unterschiedlichem Subjekt ermöglicht eine Gegenüberstellung, die das idealisierte Bild zerstört. Amerika erscheint als ein Land, in dem die Sachlichkeit zur letzten Wirklichkeit und dadurch zur Barbarei geworden ist. Entsprechend manifestiert sich Rationalisierung auch auf dem neuen Kontinent nicht einfach in einem sachlich vermittelten Warenaustausch, sondern in persönlichen Bereicherungen und erkauften Statussymbolen: »Wer in Amerika durch Spekulation, Geldgier, Landesverrat, Betrug […] oder sonstwie reich geworden ist, lässt sich ein öffentliches Denkmal entweder durch seine Firma errichten oder durch seine Familie […].«[119] Korruption, Vetternwirtschaft und persönliche Ausbeutungsverhältnisse, wie sie auch in Kafkas *Der Verschollene* sichtbar werden, sind in Kischs Reisereportage keine im Verhältnis zur rationalisiert sachlichen Gegenwart ungleichzeitigen Erscheinungen, sondern wesentliche Bestandteile der neuen, rationalisierenden Gesellschaftsordnung.

117 Kischs Werk lässt sich gemäß Hannes Haas in drei Bestandteile aufgliedern: Die erste Phase (1918–1925) beinhaltet das Postulat der Tendenzlosigkeit, die zweite Phase (1926–1933) die Position des kommunistischen Reporters und die dritte Phase (1933–1947) die Resignation über die Brauchbarkeit des Reportagengenres (vgl. Haas, Hannes: Empirischer Journalismus. Verfahren zur Erkundung gesellschaftlicher Wirklichkeit, Wien 1999, S. 257). Diese Kategorisierung mag durchaus treffend Tendenzen zu erfassen, läuft aber Gefahr, Kischs Selbstbild, beispielsweise bezüglich der Standpunktlosigkeit, zu unkritisch zu übernehmen. Zur vermeintlichen Standpunktlosigkeit vgl. Tucholsky: »Das gibt es nicht. Es gibt keinen Menschen, der nicht einen Standpunkt hätte. Auch Kisch hat einen.« (Tucholsky, Kurt: »Der Rasende Reporter«. Buchrezension, in: Hofmann, Fritz (Hg.): Servus, Kisch! Erinnerungen, Rezensionen, Anekdoten, Berlin 1985, S. 303–304.)

118 Kisch: Paradies Amerika, 1948, S. 58.

119 Ebd., S. 47. Verstärkt wird der bei Kisch erhoffte Desillusionierungsvorgang durch den Dualismus der Erzählperspektive. (Vgl. Brenner: Der Reisebericht in der deutschen Literatur, 1990, S. 612 ff.; Mayer Hammond: American Paradise: German Travel Literature from Duden to Kisch, 1980, S. 105 ff.) Dabei erlebt der mit Kisch verbandelte Dr. Becker als prototypischer Reisender eine Desillusionierung, wobei dessen Erwartungshaltung zugleich durch den distanzierten Erzähler parodiert wird. Schon kurz nach dem Erscheinen wurde darüber diskutiert, ob Kischs Reportage bezüglich ihrer Fähigkeit die amerikanische Realität zu entlarven tatsächlich gelungen ist. Von links hatte sich Kisch mit dem Vorwurf auseinanderzusetzen, dass er den Perspektiven des amerikanischen Proletariats nicht genügend Rechnung getragen habe. Zur Kritik an Kischs Reportage und der Frage, inwiefern er einem Anspruch gerecht wird, vgl. auch die Kritik von Schütz: Kritik der literarischen Reportage, 1977, S. 101–116.

Auch der Wirtschaftswissenschaftler Alfons Goldschmidt stellt in seiner sowohl eine Reise nach Lateinamerika als auch nach Nordamerika umfassenden Reportage das Idealbild der Vereinigten Staaten und deren Wohlstandsversprechen infrage. So macht er immer wieder darauf aufmerksam, dass der amerikanische Wohlstand längst nicht bei allen Bewohnern angekommen sei: »Spitzenlöhne, Dauerspitzenlöhne, Autos, Häuser, wie viele Proleten haben das in Amerika?«[120] Damit gleicht Goldschmidts Bericht jenem von Kisch oder Toller. Von diesen unterscheidet sich Goldschmidt jedoch aufgrund einer konsumkritischen Analyse, gemäß derer Amerika infolge fordistischer Massenproduktion zunehmende Lethargie und ein kultureller Stillstand drohen. Einmal durchgesetzt, beginnt sich dieser lähmende Zustand aufgrund der rasanten Ausbreitung amerikanischer Industrieprodukte über die ganze Welt auszudehnen. So expandiere gegenwärtig eine »dritte Standardisierungsphase« von den Vereinigten Staaten gewalttätig nach Lateinamerika:

> »Du siehst in einer kleinen Indiostation Zentralamerikas die New-Yorker [sic] Pharmacy, die völlig deplatzierte Rasierreklame von Gillette oder eine Batterie Flaschen mit Orange-Crush, deren Inhalt und Form durchaus new-yorkinisch sind. Das ist der sogenannte Conveyer, den es zwar faktisch in der uns angepriesenen Ausdehnung nicht gibt, der aber doch in der Wiederholung der Produkte, der immer wiederkehrenden Eintönigkeit existiert.«[121]

Die Massenprodukte verdrängen die lokalen Waren und erschaffen dadurch das Gefühl eines stetig wiederkehrenden Immergleichen. Dem solle jedoch keine Heterogenität oder Hybridität entgegengesetzt werden, sondern, wie Goldschmidt einige Seiten später erläutert, eine homogenisierte Gegenkraft. So kommt er in einem Vergleich über den Umgang mit dem modernen Tempo – ohne allerdings zu definieren, was darunter exakt zu verstehen sei – zu dem Schluss, dass gerade Indianervölker in Lateinamerika weitaus besser mit der beschleunigten Geschwindigkeit umgehen können, weil sie sich als Volkseinheit der Synchronisierung mit dem modernen Maschinentempo verweigern oder deren Kraft zumindest abzufedern vermögen: »Heute ist der Indio langsam im Vergleich zur Maschinentechnik. Aber er ist trotzdem kraftvoll, weil er homogener ist. Er empfängt die Schnelligkeit noch immer ins gesündere Blut als wir, die von ihr zerspellt und in einen Urwald von Problemen gejagt werden.«[122] Freilich erscheint die Vorstellung, dass erst ein homogener Volkskörper den amerikanischen Beschleunigungszumutungen etwas entgegensetzen kann, angesichts der historischen Entwicklung in einem schiefen Licht. Goldschmidt pointiert seine Aussage einige Zeilen zuvor gar noch: »Sie

120 Goldschmidt: Die dritte Eroberung Amerikas, 1929, S. 51.

121 Ebd., S. 28.

122 Ebd., S. 38 f.

haben vor uns die Homogenität voraus, die immer noch das Tempo bezwungen hat.«[123] Tatsächlich enthält der Vergleich nicht nur eine in einen kolonialen Diskurs eingebettete Fremdprojektion, sondern auch eine Vorstellung von naturhafter, archaischer Homogenität, was als Diskurs später durchaus im Sinne des Faschismus rezipiert wurde.[124] Im Vergleich zu Robert Müller, der, wie sich noch zeigen wird, in den *Tropen* einen vergleichbaren Gedankengang bezüglich der im Sinne ihres Rhythmus und Zeitempfindens homogenen Indianer formuliert und dies als Vorbild für die Synchronisation mit einer gesellschaftlichen Geschwindigkeit versteht, wie sie in Europa abhandengekommen sei, wirken die Überlegungen bei Goldschmidt eher naiv als rassentheoretisch fundiert.

5.3 Die amerikanische Metropole als verdichteter Raum der beschleunigten Transportkanäle

Die hier nur ungenügend angesprochene Quellenauswahl an Reiseberichten bietet wohl wenig empirische Grundlage für umfassende Thesen, zudem das Bild eines temporeichen Amerikas in seiner Entstehungsgeschichte reichlich überdeterminiert ist. Als Teilelemente können daraus dennoch die immer wieder betonten beschleunigten Transportkanäle und Verkehrsachsen der großen Metropolen extrahiert werden, die sich, so behaupten die Reiseberichte wie auch verschiedene literarische Zeugnisse, ebenso auf das Bewusstsein der amerikanischen Bevölkerung auszuwirken beginnen. Auf der einen Seite betrifft dies, wie in der Einleitung angesprochen, die Kraft der Fließbandarbeit, das Bewusstsein der daran direkt oder indirekt teilhabenden Menschen zu prägen. Bei Ford entsteht »Individualität, erzeugt am laufenden Band«[125] (Egon Erwin Kisch), hier wirkt aufgrund des »rhythmischen Zwang[s]« der Bänder ein neuer »Typ des Fordarbeiters«[126] (Heinrich Hauser), hier erzwingt die Arbeit ein »selbständiges, ein zwingend gebieterisches Leben«[127] (Felix Salten). Auf der anderen Seite wirkt sich das ver-

123 Ebd., S. 38.

124 Vgl. dazu beispielsweise die Rezeption von »Indianern« im deutschen Faschismus, wie sie analysiert wurde von Haible, Barbara: Indianer im Dienste der NS-Ideologie. Untersuchungen zur Funktion von Jugendbüchern über nordamerikanische Indianer im Nationalsozialismus, Hamburg 1998.

125 Kisch: Paradies Amerika, 1948, S. 126.

126 Hauser: Feldwege nach Chicago, 1931, S. 232 bzw. 231.

127 Salten: Fünf Minuten Amerika, 1931, S. 128. Die Transportbahnen sind jedoch bei Weitem nicht die einzigen Ursachen, die Autoren für das neue Bewusstsein in den Städten entdecken. Alfred Döblin beispielsweise macht eine vergleichbare Erfahrung der Homogenisierung des Städtischen, verbindet dessen Geist aber stärker mit einer technischen Entwicklung: »Es gibt heute nur die technische Stadt, die Großstadt. Sie hat eine örtlich verschieden gefärbte und temperierte Bevölkerung. Wie die Technik die Fassungen von Glühbirnen normalisiert, werden die Großstädte normalisiert.« (Döblin, Alfred: Der Geist des naturalistischen Zeitalters, in: Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur., Olten, Freiburg 1989, S. 179.)

dichtete Transportnetz an beschleunigten Transportkanälen auf das Bewusstsein und Zeitempfinden der nun »überhetzten«[128] (Roda Roda) Menschen aus. Holitscher beispielsweise analysiert im rasenden Chicago den amerikanischen Sonntag, der nicht zum Ruhen vorgesehen ist, sondern als Tempoüberbrückung fungiert:

> »In dieser flüchtigen Skizze soll ein weniges über den heiligen Sonntag gesagt werden, an dem die tollwütige, fiebernde Stadt von der Arbeit auszuruhen vorgibt. Von einer Sonntagsruhe nach europäischen Begriffen ist hier keine Rede, obzwar man weniger Leute auf den Straßen sieht als in europäischen Großstädten. Es heißt vielmehr, sich vom Samstag zum Montag hinüber zu schwingen, ohne das Tempo und Gleichgewicht auf der Kurve zu verlieren, sich nicht überrunden zu lassen von denen, die ihre Anfangsgeschwindigkeit nicht von neuem sich holen müssen, sondern bereits im vollen Tempo einfahren. Ein Tag von 24 Stunden ist, zumal in Amerika, eine Menge Zeit. Man wird nicht 70 und darüber, sondern 40 und darunter, und es sind Kriegsjahre, das weiß Gott.«[129]

Vergleichbar mit Saltens Bericht aus New York schimmert auch hier ein wahrgenommenes amerikanisches Zeitverständnis durch, das sich einerseits durch eine Beschleunigung des Lebenstempos auszeichnet und das andererseits in die Zukunft weist, wenn auch diese Zukunft bei Holitscher den negativen Beigeschmack einer Jugend beinhaltet, die das Alter ausschließt. Das temporeiche Chicago, in dem es »nur Business«[130] gibt und das aufgrund seines Tempos ständig zu verflüchtigen droht, wird bei Holitscher implizit mit den rasenden Transportkanälen verknüpft. Die sich rasch bewegende Masse, der dazugehörige Verkehr und der nicht enden wollende Städtebau erschaffen ein Stadtszenario, das sich beständig intensiviert und rasende Menschen generiert. Entsprechend vergleicht Holitscher sein Erlebnis mit dem Kino: »Die zappelnden Bewegungen, die die Menschen in Kinematographenaufnahmen bekommen, das Dahinfegen der Filmautomobile sehe ich hier in Natur übertragen. Mein Baedeker ist sieben Jahre alt und für die Katze.«[131] Vergleichbare Beobachtungen finden sich auch im Reisebericht von Anton Erkelenz, der die Autofahrt in Amerika ebenfalls mit dem Kino vergleicht und dabei auf den temporeichen Zeitgeist zu sprechen kommt:[132] »Im Übrigen ist das Auto ein Kind derselben Zeit, die das Kino so weit entwickelt hat. Immer Neues an sich vorbeifliegen sehen, immer neue Eindrücke auf sich einstürmen las-

128 Roda Roda: Ein Frühling in Amerika, 1924, S. 61.

129 Holitscher: Amerika heute und morgen, 1912, S. 299 f.

130 Ebd., S. 293.

131 Ebd.

132 Damit wurde die Verbindung von Automobil und Kino schon sehr früh hergestellt und ist nicht etwa Ergebnis eines medientheoretischen Reflexionsprozesses seit den 1970er-Jahren.

sen, keine Eindrücke in sich vertiefen, Meilen fressen, das ist der Geist dieser Zeit.«[133] Noch expliziter wird die Verbindung von Transportkanälen und Bewusstsein dann in der Einleitung von Friedrich Hausers *Feldwege nach Chicago* hergestellt. So formuliert dieser die These, dass die An- und Größenordnung der amerikanischen Straßen in Beziehung zu einer Form des amerikanischen Denkens stehe:[134]

> »So wie die Städte aufgebaut sind in rechten Winkeln, durchschneiden die Landstraßen in langen Geraden die Landschaft; es gibt keine krummen Straßen, es gibt keine Feldwege. Und so gibt es auch keine Feldwege im Geistigen. Breit, asphaltiert und ausgefahren sind die Bahnen des Denkens. Die Menschen sind hilflos, können sich nicht bewegen, führt man sie von diesen Bahnen fort.«[135]

Wie schon betont, scheitert Hausers Suche nach den Feldwegen, da sich dieser mit seinem Ford selbst auf asphaltierte Bahnen des Denkens begibt. Doch bezüglich der These eines geradlinigen beziehungsweise rechtwinkligen Amerikas, das sich sowohl auf der Straße als auch im Denken zeigt, befindet sich Hauser in guter Gesellschaft. Einige Jahrzehnte später entwickelt auch Jean Baudrillard in seiner Amerikareise die These eines »siderischen Amerikas«, das aufgrund seines Straßennetzes, das vom Autofahrer niemals verlassen werden will, in einem lyrischen Zustand »reiner Zirkulation« verharrt.[136] Siderisch ist Amerika insofern, als es mit seinen rechten Winkeln, seinen breiten, befahrenen Straßen und seinen horizontalen Hochhäusern zum räumlichen und zeitlichen Verhältnis vertikaler und horizontaler Vektoren wird. Ob Baudrillards Beobachtung zutrifft oder nicht, sei dahingestellt, auch weil darin aufgrund der offenen Bildsprache derart viel hineininterpretiert werden kann. Betonenswert ist vor allem die von Baudrillard in diesem Zusammenhang aufgestellte Beobachtung, dass die amerikanische Stadt zum Ort der erlebten Geschwindigkeit wird, die über ihre Verkehrsachsen und horizontalen wie vertikalen Linien beständig ihr eigenes materielles

133 Erkelenz, Anton: Amerika von heute. Briefe von einer Reise. S. 34, zitiert nach Hamann, Christof: Grenzen der Metropole. New York in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Wiesbaden 2001, S. 38.

134 Der Befund, dass sich der städtische Verkehr auf das Bewusstsein seiner Bewohner überträgt, findet sich auch anhand anderer Beispiele. Arnolt Bronnen zum Beispiel beschreibt 1930 in seinem Aufsatz *Moral und Verkehr* diesen als disziplinierenden Apparat: »Es ähnelt indessen der Verkehr der Hydra, indem er gleich dieser durch Bekämpfung an Schrecken gewinnt. Auch ist nicht dies seine moralische Bedeutung, daß er die kriegerischen Eigenschaften der Rasse hervorruft. Seine Schule heißt: Disziplin; rasche Entschlußkraft; Elastizität. Der Mensch, der sich entschließt, diese Eigenschaften im Verkehr zu betätigen, hat täglich eine Stunde geistiges Training umsonst.« (Bronnen: Moral und Verkehr, 1989, S. 128.)

135 Hauser: Feldwege nach Chicago, 1931, S. 10.

136 Baudrillard: Amerika, 2004, S. 43.

wie ideologisches Stadtszenario inklusive Wahrnehmungsrepertoire und dazugehöriges menschliches Material reproduziert. Nochmals lässt sich diesbezüglich auf Heinrich Hauser verweisen, der sein nun erreichtes Chicago aufgrund der zahlreichen rasenden Verkehrsmöglichkeiten als Ort der erlebten Geschwindigkeit schildert. Erlebt wird das Tempo, da sich beispielsweise die auf den Schnellbooten gemachten und mit deren Tempo synchronisierten Erfahrungen zu einem multiplen Wahrnehmungsereignis transformieren, was schließlich gar die stabilen Hochhäuser zum Tanzen bringt:

> »Auf dem Fluss, der die ganze Stadt durchwindet, fährt man mit Schnellbooten. Siebzig Kilometer die Stunde, eine rasende Wasserschleppe, ein weisswallendes Gespenst. Sie sausen in den Michigansee, und die Silhouetten der Hochhäuser fliegen tanzend vorbei, wie berauscht.«[137]

Die amerikanische Urbanität von Chicago liest sich an dieser Stelle als Ergebnis einer rasanten, umherschweifenden Bewegung auf den mehrdimensionalen Verkehrsachsen. Das Urbane der amerikanischen Metropolen ist die Folge eines Verkehrsstroms, der sein Stadtszenario performativ mitkreiert. Entgegen Baudrillards stabil gewordenem siderischen Gebilde verflüchtigt sich die moderne Stadt bei Hauser im Sinne der weißwallenden Gespenster gleichzeitig in ihrem Produktionsprozess wieder.[138] Damit wird in dem geschwindigkeitsbasierten Konstituierungsprozess aus dem Geistesleben der Großstadt ein Geisterleben, das mit der Anhäufung von Zeichen ebenso zu deren Verflüchtigung beiträgt.[139]

Auch in anderen Texten werden die Verkehrsachsen und Transportwege als faszinierendes, die Stadt prägendes Wahrnehmungsereignis geschildert. Besonders die Verbindungslinien zwischen den verschiedenen Quartieren scheinen als perspektivierende Ausgangslage eine Faszination ausgeübt zu haben. Paul Strands Lyrik-Verfilmung *Manhatta* aus dem Jahre 1921 beginnt mit der Ankunft einer Fähre; Max Weber betont in Reisebriefen seiner Amerikareise auf der Manhattan Bridge stehend den »großartigen Blick auf die Zwingburgen des Kapitals«;[140] Heinrich Hauser beschreibt bei seiner Ankunft mit dem Auto den Tunnel, und Robert Müller lässt zu Beginn seiner zwischen 1919 und 1921 und damit neun Jahre nach seiner eigenen USA-Reise geschriebenen Erzählung *Manhattan* wissen: »Unsere große Stadt, von der hier die Rede

137 Hauser: Feldwege nach Chicago, 1931, S. 153.

138 Solch moderne Gespenster, so sei eine Verbindung angedeutet, tauchen dann, wie sich im entsprechenden Kapitel noch zeigen wird, in Martin Kessels *Herrn Brechers Fiasko* wieder auf.

139 Vgl. dazu auch Henri Lefebvres Analyse zur Urbanität: »Was beschwört das Bild der Stadt am meisten herauf? […] [D]ie gleichzeitige Anhäufung von Reichtümern und Zeichen. Aber schon im Entstehen verflüchtigt die Verdichtung sich wieder, wird rissig.« (Lefebvre, Henri: Die Revolution der Städte, Hamburg 2014, S. 128.)

140 Weber, Marianne: Max Weber. Ein Lebensbild, Tübingen 1926, S. 295.

sein soll, nimmt ihren Anfang von einer Brücke. Aller Anfang in dieser Stadt geht von der Brücke aus.«[141] Die Brooklyn Bridge erscheint bei Müller als eine Art Gleisdreieck des Nervensystems New Yorks, das die Stadt zum lebendigen technisch-elektrischen Gebilde modernster Nervenströme werden lässt: »Die Stadt hat ihr Gehirn. Es ist eine Brücke, die sich in schlank gewölbtem Bogen über den Meeresarm stemmt, der die beiden Landzipfel zwängt. Das Gehirn sammelt die Nerven vom Süden und Norden und tauscht Ströme aus.«[142] Die Verkehrsknotenpunkte sind somit nicht nur notwendige Verbindungslinien des Austauschs, sondern zugleich Schaltzentralen der dynamisch fortschreitenden Stadt.

Müllers *Manhattan* ist primär als Versuch zu verstehen, diese »Spannungsenergie« beziehungsweise die »elektrische Ladung« New Yorks zu vermitteln.[143] Dabei wird der Text von einzelnen Erzählsträngen gerahmt. So setzt beispielsweise eine Person zur Fahrt über die Brooklyn Bridge an. Versteht man die einzelnen Kapitel als zusammengehörig – was alles andere als gegeben ist –, wird diese Figur später Perez genannt werden.[144] Dessen »beschleunigte Reise«[145] über die Brücke wird, so Thomas Köster, »zur Denk- und Erkenntnisfahrt«,[146] die das Urbane der neuen Metropolen zu entschlüsseln versucht. Wie schon in Hausers Chicago besteht die Ausgangslage auch hier in einem vertikalen und horizontalen Auftürmen von Verbindungsachsen, vermittelt über die Brücken, die Zuglinien oder die vertikalen Flächen der Wolkenkratzer. Diese Achsen verwandeln sich, wie die Bemerkungen zum Hirn schon andeuten, zunehmend in einen flüssigen, dauerhaft aktiven Energiestrom, der entsprechend den Nervenströmen durch die Stadt fließt. Zugrunde gehen dadurch mehr und mehr die klassischen Linien und Punkte der schweren Stadt. Stattdessen entsteht eine flüssige »Supraleiter-Umgebung, einer immateriellen Umwelt«,[147] wie Paul Virilio in *Fluchtgeschwindigkeit* das Urbane der Geschwindigkeit beschreibt. Das heißt, die Flüchtigkeit wird zu einem konstitutiven Moment beschleunigter Urbanität. Dass dies in Müllers *Manhattan* in einer engen Verbindung zur sozialen Beschleunigung steht, legt dessen Antizipation einer kommenden Zeit nahe, die als ein die Menschen mit dem Tempo ihrer Umwelt synchronisierender Kulminationspunkt geschildert wird:

141 Müller, Robert: Manhattan, in: Müller, Robert: Rassen, Städte, Physiognomien, Paderborn 1992, S. 137.

142 Ebd.

143 Ebd., S. 158.

144 Darin verkörpert sich ein aus mehreren Dispositionen synthetisierter »Zukunftstypus« (Liederer, Christian: Der Mensch und seine Realität. Anthropologie und Wirklichkeit im poetischen Werk des Expressionisten Robert Müller, Würzburg 2004, S. 180).

145 Köster, Thomas: Bilderschrift Großstadt. Studien zum Werk Robert Müllers, Paderborn 1995, S. 221.

146 Ebd.

147 Virilio: Fluchtgeschwindigkeit, 1999, S. 186.

»Inzwischen wirft die rollende Erde dem fortschreitenden Kaukasier, der mit seiner ruhenden Sonne gleich Schritt halten will, ihren Osten vor die Füße, zwingt ihn, ihre Bestimmungen zu erfüllen. Und es wird geschehen. Eines Tages wird die Sonne in einem Jahre nicht mehr untergehen. Während vierundzwanzig Stunden wird er im Scheitel der Sonne stehen, wird für sie ununterbrochen kulminieren. Das geschieht, indem die gesamte Erdoberfläche, fahrbar gemacht, sich mit gleichförmig entgegengesetzter Geschwindigkeit entgegen der Erdbewegung dreht.«[148]

Die Idee des Städtischen als verdichteter Ort der beschleunigten Transportkanäle führt zu der Vision einer produktiven und zugleich schlaflosen Welt, deren Kraft aus dem In-Bewegung-Setzen der in Bewegung versetzten Welt resultiert. Die »rollende Erde«[149] entspricht damit nicht nur einer sich um sich selbst drehenden Kugel, sondern auch einer »fahrbar gemacht[en]«[150] Fläche, auf der in neuen Bahnen ununterbrochen Bewegung entsteht. Müllers Manhattan drängt somit in einer mit Felix Saltens New Yorker Zeitkonzept vergleichbaren Synchronisierung hin zu einer bezüglich ihrer inneren Dynamik und ihres in die Zukunft gewandten Geistes homogenisierten Großstadt. Dieser Zukunftsvision implizit entgegen steht eine im Hier und Jetzt erlebte gleichzeitige Ungleichzeitigkeit, worin die eigentlich überholten Menschen – Müller spricht dabei oftmals (aber nicht ausschließlich) marginalisierte Volksgruppen wie etwa die schwarze oder die jüdische Bevölkerung an – noch immer ihren Platz finden. So blickt der Erzähler an einer Stelle zuvor von der Brooklyn Bridge und sieht dort einen »Neger mit dem weißen Vorstehhemd«.[151] Der beobachtete Mensch muss im Gegensatz zur sonnengefüllten Stadt der Zukunft seine Hoffnung, »einmal zu seiner eigenen Brooklynbrücke zu kommen«,[152] hinter sich lassen: »Aber die Zeit ist nun vorbei und er ist so überholt, daß er nicht einmal die Demütigung mehr empfindet, die darin liegt, über eine fremde Kulturbrücke gehen zu müssen.«[153] Vergleichbar geht es auch dem Deutschen oder dem ebenfalls überholten Juden, »der, wie das Weib, keine Kultur hat, aber, wo er geht und steht, alle Wege zur Kultur mitbringt«.[154] Im Gegensatz zum schwarzen Bewohner wird dem Deutschen und dem Juden aber zumindest das Potenzial zugesprochen, an der neuen Entwicklung teilhaben zu können. Auf den in diesem Zusammenhang möglicherweise ebenfalls Irritation auslösenden Begriff des »fortschreitenden Kaukasiers«,[155] eine Synthese von Fortschritt, fortschreitender Bewegung und nordi-

148 Müller: Manhattan, 1992, S. 157 f.
149 Ebd., S. 157.
150 Ebd., S. 158.
151 Ebd., S. 142.
152 Ebd., S. 143.
153 Ebd.
154 Ebd.
155 Ebd., S. 157.

scher Rasse, wird im Kapitel zu Müllers *Tropen* noch näher einzugehen sein. Festzuhalten bleibt soweit, dass dieses Manhattan – gelesen über das Verhältnis zwischen antizipierter Zukunft und Gegenwart – einen immensen Synchronisationsdruck kennt, der zugleich etliche Bevölkerungsgruppen auszuschließen beginnt.

Was bei Müller insgesamt als positiv konnotierte Erfahrung der neuen Städte und deren Tempo geschildert wird, kann freilich, wie nicht zuletzt die kritischen Reiseberichte schildern, ebenso negativ wahrgenommen werden. Verflüchtigung und Gasförmigkeit erscheinen dann nicht mehr als Chance – mit Le Corbusiers 1925 gedruckten *Leitsätzen des Städtebaus* ließe sich eine solche Position mit dem Satz »Die Stadt der Geschwindigkeit ist die Stadt des Erfolges«[156] zusammenfassen –, sondern als Entfremdungserfahrung. »›Ja‹, sagte Tunda, ›man verliert die Distanz. Man ist den Dingen so nahe, dass sie einen gar nichts angehen‹«,[157] wird diese entfremdete andere Seite der urbanen Medaille in Joseph Roths *Die Flucht ohne Ende* zusammengefasst.[158] Irgendwo auf der Achse zwischen einer nicht auffangbaren Reizüberflutung und dem Gefühl eines erfolgreichen, intensivierten Lebens, das heißt hier irgendwo zwischen Robert Müllers *Manhattan* und Tundas Sätzen, können die Erzählungen und Berichte, die die beschleunigten Metropolen berühren, angesiedelt werden. Gleichwohl ist dies nicht als eindimensionale Linie zu verstehen. So gibt es mit Henri Lefebvre gesprochen keinen städtischen Raum ohne utopische Symbole.[159] Das heißt, dass selbst eine als regressiv wahrgenommene Reizüberflutung als Zukunftsantizipation Keimzelle des fortschrittlichen Neuen sein könnte. Deutlich wird dies in Müllers *Manhattan*, das zugleich eine Unterwerfung des Bewusstseins unter das städtische Energiefeld ausstellt und sich einer rassentheoretisch fixierten Stereotypisierung bedient, wie es eine bisher nicht gekannte und zugleich erfüllende Durchdringung kommunikativer Kanäle durch die Subjekte wie Objekte der Stadt hindurch vermittelt. Vergleichbares geschieht auch am Ende von Kafkas *Verschollenem*, als Karl Roßmann sich im Naturtheater von Oklahoma zugleich dem persönlichen Ende nähert, wie darin untrennbar davon utopische Signale in Er-

156 Le Corbusier: Leitsätze des Städtebaus, in: Conrads, Ulrich; Neitzke, Peter (Hg.): Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, Basel 2001, S. 89.

157 Roth, Joseph: Die Flucht ohne Ende. Ein Bericht, in: Roth, Joseph: Werke, Bd. 4, Frankfurt a. M. 1989, S. 449.

158 Die Verflüchtigung als Problem, wenn auch als eines, das nicht gelöst werden kann und mit dem man folglich zu leben hat, wird beispielsweise von Felix Salten in seinem Reisebericht angedeutet: »Jeglicher Aufenthalt hat Skizzenhaftes und zuletzt ist unser Aller Erdenleben nur flüchtige Skizze gewesen.« (Salten, Felix: Der Tunnel, in: Freie Presse, Wien 5. 4. 1913, S. 23.) Auch Roda Roda nimmt die Städte vergleichbar als sich verflüchtigenden Ort wahr: »Im Hui ist ein zwölf-, zwanzigstöckiger Bau aus dem Felsen von Manhattan gewachsen. Immer noch nichts Bleibendes: nur ein einstweiliger Wolkenkratzer, dessen Baugerüst man erst abtragen darf, wenn die Wände tapeziert sind […].« (Roda Roda: Ein Frühling in Amerika, 1924, S. 18.)

159 Vgl. Lefebvre: Die Revolution der Städte, 2014, S. 141.

scheinung treten, in Robert Müllers *Tropen*, die in Regression abdriften, während sie zugleich Momente der Gleichheit erschaffen, und in Bernhard Kellermanns *Der Tunnel*, in dessen fordistischer Durchdringung der Welt ebenso Momente der ungeahnten Transportkapazitäten entstehen.

6 Beschleunigungshoffnungen: Bernhard Kellermanns *Der Tunnel*

»Die Begeisterung raste, als das Telegramm die ungeheure Speed meldete.«[1]
(Bernhard Kellermann: Der Tunnel)

»Modernes Geschäft – modernes Leben – kann keinen langsamen Transport dulden.«[2]
(Henry Ford: Das große Heute, das größere Morgen)

Ende 1913 karikierte Karl Kraus den Erfolg von *Der Tunnel*, ein im selbigen Jahr von Bernhard Kellermann veröffentlichter Roman, indem er einen Literaturpreis für all jene vorschlug, »die Kellermanns ›Tunnel‹ nicht gelesen haben«.[3] Vielleicht geschah dies mit einer gewissen Vorahnung, in welcher Zahl Kellermanns Werk über den Tunnelingenieur Mac Allan und dessen Bau eines transatlantischen Tunnels auch in den kommenden Jahren gelesen werden sollte. Bis 1931 wurden an die 300.000 Exemplare verkauft, 1943 erschien das Werk in seiner 373 Auflage, im Laufe der Jahre wurde es in 23 Sprachen übersetzt.[4] *Der Tunnel* interessiert im Folgenden aber weniger aufgrund seiner zwischenzeitlichen Bekanntheit, denn aufgrund des Tunnels als vermeintlich progressiver und beschleunigter Transportkanal, der beispielhaft als »wesentliches Element

1 Kellermann: Der Tunnel, 1919, S. 402.

2 Ford: Das große Heute, das größere Morgen, 1926, S. 143.

3 Kraus, Karl: Ich werde für einen Literaturpreis vorschlagen, in: Die Fackel (389/390), 1913, S. 7.

4 Vgl. Waldmann, Günter: Trivial- und Unterhaltungsromane, in: Trommler, Frank (Hg.): Jahrhundertwende: Vom Naturalismus zum Expressionismus, 1880–1918, Reinbek bei Hamburg 1982 (Deutsche Literatur 8), S. 133; Leucht, Robert: Dynamiken politischer Imagination. Die deutschsprachige Utopie von Stifter bis Döblin in ihren internationalen Kontexten, 1848–1930, Berlin, Boston 2016, S. 267–272. Kellermanns Roman fand nicht nur Anklang beim lesenden Publikum, er erhielt auch eine mittlerweile vergessene Resonanz im Kulturbetrieb. Beispielsweise lassen sich Einflüsse von Kellermanns Massenszenen auf Thea von Harbous beziehungsweise Fritz Langs *Metropolis* nachweisen (vgl. Guski, Andreas: Literatur und Arbeit. Produktionsskizze und Produktionsroman im Russland des 1. Fünfjahrplans (1928–1932), Wiesbaden 1995, S. 254; Kluge, Ulrich: Die Weimarer Republik, Paderborn 2006, S. 273. Zur allgemeineren kulturellen Bedeutung von Kellermanns Roman vgl. Brandt, Dina: Der deutsche Zukunftsroman 1918–1945. Gattungstypologie und sozialgeschichtliche Verortung, Tübingen 2007, S. 71 ff.).

der ›Verheißung der Beschleunigung‹ […] die Erweiterung des Möglichkeitshorizontes«[5] verspricht und dabei selbst die Begeisterung zum Rasen bringt.

Macs Tunnel ist als ein die Welt vereinnahmendes Bauprojekt angelegt, das erstens als technischer wie ideologischer Ausdruck einer positiv konnotierten Beschleunigung erscheint, das zweitens ein im Vergleich zu Europa bereits beschleunigtes amerikanische Arbeits- und Lebenstempo mittels fordistischer Methoden zusätzlich voranzutreiben versucht und das drittens die entstandene Geschwindigkeit sowohl durch die neue Verbindungslinie als auch durch den im Tunnelbau konstituierten neuen Menschen zurück nach Europa tragen will.[6] Der Tunnel erscheint als paradoxale lineare Zeitfigur, die in die Zukunft drängt und gleichzeitig mehr und mehr von dieser abgeschnitten wird. Dabei hat Kellermanns Romanwelt für ihren Fortschrittsglauben einen hohen Preis zu bezahlen. Der Mensch unterwirft die Natur und wird dadurch selbst Untertan einer instrumentellen Vernunft. Vergleichbar damit, wie es Max Horkheimer einst in seinem Vorwort zur *Kritik der instrumentellen Vernunft* schrieb, droht der Fortschritt – das heißt in diesem Falle vor allem die Beschleunigung – auch in *Der Tunnel* dasjenige gesamtgesellschaftliche Ziel zunichte zu machen, das er glaubt verwirklichen zu können:[7] Die beschleunigte Technik schlägt in eine Katastrophe um, die geforderte Synchronisation mit dem neuen Tempo lässt Menschen zurückfallen und die technische Entwicklung verharrt am Ende in einer rücksichtslosen Bewegungsschlaufe, ohne dass das Rennen um den technologischen Fortschritt je an sein Ende kommen kann.

Diese Entwicklung wirkt totalitär. Die lineare Beschleunigung des Tunnels kennt keine Bremse und kein Refugium mehr. Stillstand ist nicht vorgesehen, und tritt deswegen kulturell oder individuell wahrgenommen umso öfters ein, nicht zuletzt weil ein jeder Widerstand und jede Abweichung entweder durch die expansive Technik zermalmt oder von dieser unterworfen werden. Selbst die eintretende Katastrophe wird

5 Rosa: Beschleunigung, 2005, S. 13.

6 Die Geschwindigkeit von Kellermanns amerikanischer Romanwelt hat bisher zu wenig Aufmerksamkeit in der Forschung geführt. Angedeutet wurde sie von Harro Segeberg und von Thorsten Unger, der in seiner Analyse zur Arbeit und Erwerbslosigkeit in der Literatur der Weimarer Republik von einer »Potenzierung europäischen Arbeitens« und einer »enormen Erhöhung der Arbeitsintensität« in Kellermanns *Tunnel* spricht und damit einige der verschiedenen Intensivierungsmomente zumindest erwähnt (Unger, Thorsten: Diskontinuitäten im Erwerbsleben: Vergleichende Untersuchungen zu Arbeit und Erwerbslosigkeit in der Literatur der Weimarer Republik, Tübingen 2004, S. 132).

7 Horkheimer, Max: Zur Kritik der instrumentellen Vernunft, in: Horkheimer, Max: Zur Kritik der instrumentellen Vernunft und »Notizen 1949–1969«, Frankfurt a. M. 2008 (Gesammelte Schriften 6), S. 25. Die Technik versucht Antworten auf dieses Problem zu finden, indem sie, wie Roland Innerhofer dies in seiner Rekonstruktion der deutschen Science-Fiction-Literatur über Kellermanns Roman schreibt, »das Remedium gegen das Unheil [sein will], das sie verursacht« (Innerhofer, Roland: Deutsche Science Fiction 1870–1914. Rekonstruktion und Analyse der Anfänge einer Gattung, Wien 1996, S. 364). Jedoch gelingt dies für nur für einen kleinen Kreis an beteiligten Personen und auch darin nur durch die Akzeptanz, dass gewisse Entfremdungserscheinungen unumgänglich sind.

zur Normalität und vermag den Bau nicht mehr zu stoppen. Insbesondere der Schluss des Romans funktioniert als eine Art Gedankenexperiment, bei dem die Folgen dieser Entwicklung in unterschiedlichen Bereichen abgeschätzt werden. Dies betrifft nicht nur das Figurenbewusstsein – Mac glaubt, von der Zeit überholt zu werden, und verspricht, dass das Tunnel-Syndikat in Zukunft noch rascher arbeiten werde –, sondern auch Fragen der medialen Vermittlung und poetologische Reflexionen. Ersteres tangiert den generierten Wahrnehmungsraum, der am Ende als kosmisches Simulacrum unter dem Meer auftaucht, letzteres die Frage, was es in der Welt der Technik überhaupt noch zu erzählen gibt, wenn diese alles andere zu unterwerfen beginnt und selbst die Katastrophe zur Normalität kürt. Auffällig scheitern im Schlusskapitel alle Versuche der Episierung, die von den im Text erwähnten Zeitungsberichten immer wieder eingefordert werden. Mac schreibt nicht das Epos des Eisens, wie es in einem solchen Bericht beispielsweise heißt, sondern kommt mit zwölf Minuten Verspätung in Europa an. Und je näher die Fertigstellung des Tunnels rückt, desto mehr wird anstelle Macs auf die kalte Ingenieurspersönlichkeit Strom fokussiert. Dadurch nimmt *Der Tunnel* Züge einer neusachlichen Reportage an – vom Topos des Verkehrs über die einfachen Konturen der Figuren bis zu den kalten Persönlichkeiten und der Stromlinienform der Bewegung finden sich zahlreiche neusachliche Stilelemente[8] –, versteht diesen Wandel allerdings selbstreflexiv als Teil einer durch die Beschleunigung ausgelösten Veränderung der Erzählmöglichkeiten.

6.1 Der Tunnel: Inhalt, Forschungsansätze und historische Kontexte

Nachdem der *Tunnel* nach 1913 jahrzehntelang wohlwollend zur Kenntnis genommen wurde, entfaltete sich dessen Rezeption nach 1945 ungleich entlang der neuen geopolitischen Grenzen. Im Osten wurde der Roman weiterhin gelesen und auch erforscht.[9] Im Westen hingegen verschwand er aus den Augen der Öffentlichkeit. Es ist wohl Harro Segebergs *Studie zur Technik- und Literaturgeschichte im 19. und frühen 20. Jahrhundert* zu verdanken, dass Kellermanns Roman in den letzten 25 Jahren wieder vermehrt wahrgenommen wurde.[10] Segeberg ist es auch, der bis heute am intensivsten den durch Technologien beeinflussten kulturellen Hintergrund des *Tunnels* beleuchtete. Jenen kenn-

8 Vgl. dazu insbesondere Lethen: Verhaltenslehren der Kälte, 1994.

9 In der DDR entstanden verschiedene Monographien und Dissertationen, zum Beispiel: Ilberg, Werner: Bernhard Kellermann in seinen Werken, Berlin (DDR) 1959; Wenzel, Georg: Das Gesellschaftsbild im erzählerischen Werk Bernhard Kellermanns, Halle (Saale) 1964. Für einen Überblick über die DDR-Forschung zu Kellermann vgl. Segeberg: Literarische Technik-Bilder, 1987, S. 181; Friedrich, Hans-Edwin: Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur. Ein Referat zur Forschung bis 1993, Tübingen 1995, S. 215.

10 Vgl. Segeberg: Literarische Technik-Bilder, 1987, S. 173–208.

zeichnend greife Kellermann mit seinem Roman eine zeitgenössische Tunneleuphorie auf – fiktionalisiert zeigt sich dies nicht nur im Bau des neuen Tunnels, sondern bildet sich auch in der Romanwelt ab, in der der Ärmelkanal bereits erfolgreich untertunnelt wurde.[11] Diese Tunneleuphorie müsse aber, so Segeberg weiter, in ihrem größeren Kontext der Suche nach neuen Transportvisionen verstanden werden, worin nach dem Untergang der »Titanic« (1912) auch das längst bekannte Prinzip des Tunnels wieder als visionäre Antwort auf die anstehenden Fragen und Probleme der Beschleunigung des Massentransportes erschien.[12] Doch auch andere eben entstandene Transportkanäle mögen einen Einfluss auf die Stimmung des Romans gehabt haben.[13] Im Jahr von Kel-

11 Zum historischen Hintergrund vgl. ebd., S. 182 ff. Segeberg nennt als historische Projekte beispielsweise die Idee zur Untertunnelung der Beringstraße oder den ebenfalls diskutierten Tunnel zwischen Dänemark und Schweden. Die Tunneleuphorie kennt auch weitere kulturelle Produkte: Georges Melies Stummfilm *Le Tunnel sous la Manche ou le Cauchemar anglo-français* aus dem Jahre 1907 fiktionalisiert beispielsweise den von Katastrophen begleiteten Tunnelbau unter dem Ärmelkanal (zum Tunnelmotiv im frühen Film vgl. Pike, David Lawrence: Metropolis on the Styx. The Underworlds of Modern Urban Culture, 1800–2001, Ithaca, London 2007, S. 279 f.). Literarisch wären beispielsweise Kurd Laßwitz' *Gegen Das Weltgesetz* (1877), Michele Vernes *Ein Schnellzug der Zukunft (1888),* Hugo Gernsbacks Science-Fiction-Roman *Ralph 124C 41+* (1911) oder Jule Vernes *Der ewige Adam* (1910) zu nennen, die transatlantische Tunnelprojekte mehrheitlich als Nebenmotive einer zukünftigen Zeit ansprachen. Luigi Mottas italienischer Roman *Il Tunnel sottomarino* von 1914 behandelte den transatlantischen Tunnelbau als Hauptmotiv, ohne damit allerdings viel Aufmerksamkeit zu erhalten (übersetzt wurde der Roman nie, eine Verbindung zu Kellermann ist nicht bekannt). Auch anderweitig schien der Tunnel eine Faszination auszuüben. Filippo Tommaso Marinetti spricht 1913 von der »Liebe zur Geraden und zum Tunnel« (Marinetti, Filippo Tommaso: Zerstörung der Syntax. Drahtlose Phantasie. Befreite Worte, in: Appollonio, Umbro (Hg.): Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909–1918, Köln 1972 (DuMont Dokumente), S. 122). Harald Kimpel stellt bezüglich des Aufkommens von Tunnelromanen und -filmen die These auf, dass gerade in der Zeit, als reale Tunnelprojekte wieder verworfen wurden, sie literarisch imaginiert umso größer vollendet wurden (vgl. Kimpel, Harald: Der Tunnel als Wille und Vorstellung. Besichtigungen imaginärer Baustellen, in: Altvater, Elmar (Hg.): Tunnel. Orte des Durchbruchs, Marburg 1992, S. 55). Diese These leuchtet ein, inwiefern hierfür allerdings empirische Belege existieren, die den großen Zeitraum zwischen 1850 und 1933 tatsächlich abzustecken vermögen, bleibt angesichts der wenigen Tunnelromane fraglich.

12 Bemerkenswerterweise können Tunnel noch immer eine Sensation sein beziehungsweise scheint eine Tunneleuphorie mit konjunkturellen Schwankungen immer wieder zu entstehen. Torsten Hahn zitiert beispielsweise aus der populärwissenschaftlichen PRO7-Sendung *Welt der Wunder*, die am 2. Mai 2004 von einem möglichen transatlantischen Tunnel berichtet. Wenn darin von einem »spektakulären Plan amerikanischer Ingenieure« gesprochen wird, dann sieht man sich plötzlich wieder in Kellermanns Romanwelt zurückversetzt (zitiert nach Hahn, Torsten: Tunnel und Damm als Medien des Weltverkehrs. Populäre Kommunikation in der modernen Raumrevolution, in: Böhme, Hartmut (Hg.): Topographien der Literatur, Stuttgart 2005, S. 479).

13 Der Roman selbst erwähnt andere Transportvisionen, beispielsweise die Luftfahrt, die ein ähnlich großes Interesse erweckt, als der Tunnel aus den Augen der Öffentlichkeit verschwindet: »[N]ach einigen Wochen war der Tunnel eine alte Geschichte, für die man kein Interesse mehr übrig hatte. Et-

lermanns Romanveröffentlichung erfolgte der Durchstich des Panamakanals. In Leipzig wurde eine der größten Bahnhofsanlagen Europas eröffnet. Die Welt von 1913 war voller realisierter und angedachter Transportvisionen, und Kellermanns Roman kann als Teil dieser Euphorie verstanden werden.[14] Die Untertunnelung der Welt und die neuen Transportkanäle sind allerdings nicht nur Ursache, sondern auch Symptome. So geht es in *Der Tunnel* in einem allgemeineren Sinne um den technik- und geschwindigkeitseuphorisierten[15] Versuch einer Neugestaltung der Welt – der Tunnelbau erscheint als »Symbol und Beweis, dass wir auf dem richtigen Weg sind«,[16] wie es 1913 in einer wohlwollenden Rezension zu Kellermann heißt – und um die aufstrebende Klasse der Ingenieure, die eine neue technische Weltanschauung wie auch ein neues Standesbewusstsein mit sich brachten.[17]

was Neues stand momentan im Vordergrund: internationaler Rundflug um die Erde!« (Kellermann: Der Tunnel, 1919, S. 479.)

14 Die Begeisterung für die neuen Verkehrsmöglichkeiten wie auch die Tunneleuphorie erscheinen bei Kellermann allerdings nicht nur als Ausdruck des Jahres 1913 – und dies ist durchaus problematisch. 1943 veröffentlichte Kellermann unter dem Titel *Phantastische Verkehrswege* einen Artikel in einem faschistischen Monatsheft. Darin geht es um die neuesten Tunnelmöglichkeiten, wie beispielsweise das Projekt eines Tunnels zwischen Spanien und Afrika. Der Krieg erschaffe, so Kellermann, technische Möglichkeiten, die es später zu nutzen gelte. Zudem betont Kellermann in seinem Artikel den Wunsch, die Welt mit neuen Verkehrsnetzen zu durchziehen: »Was nützen schließlich die verheißungsvollsten Kontinente und verlockendsten Meere, wenn man sie nicht betreten und befahren kann? Selbst das Paradies wäre ohne Wege nutzlos.« (Kellermann, Bernhard: Phantastische Verkehrswege, in: Velhagen & Klasings Monatshefte 58, 44.1943, S. 25.) Die »Beherrschung der Meere« geht einher mit einer Unterwerfung der Natur und einem »Triumph des menschlichen Geistes« (ebd., S. 30), und dies kennzeichnet zugleich Kellermanns (zwischenzeitliche) ideologische Verflechtung mit dem deutschen Faschismus.

15 Der Befund, dass der Roman Ausdruck einer geschwindigkeitseuphorisierten Welt ist, lässt sich alleine durch die Häufung bestimmter Wortfelder nachvollziehen: Die Wörter ›Geschwindigkeit‹, ›Tempo‹ und ›rasend‹ beispielsweise werden fast fünfzig Mal erwähnt und entsprechen doch nur einer kleinen Anzahl der im Roman insgesamt verwendeten Begriffe der Geschwindigkeit. Ein anderes Indiz hierfür ist die Expansion der Raserei. Selbst die Begeisterung scheint, wie das Zitat zu Beginn nahelegt, bei Kellermann zu rasen. Zur Technikeuphorie vgl. Macs Ansage, als er vor den Investoren steht und betont, wie der zeitgenössische Mensch erst in Verbindung mit Maschinen zur Entfaltung gelangt: »[W]o der Mensch von heute eine Maschine aufstellen kann, da ist er zu Hause.« (Kellermann: Der Tunnel, 1919, S. 58.)

16 Wantoch, Hans: Antipoden, in: Die neue Rundschau 24, 1913, S. 864.

17 Zu den Ingenieuren: Diese gewannen einerseits zahlenmäßig an Bedeutung (vgl. Mangold, Karl-Heinz: Der VDI in der Phase der Hochindustrialisierung 1880 bis 1900, in: Burchardt, Lothar; Ludwig, Karl-Heinz; König, Wolfgang (Hg.): Technik, Ingenieure und Gesellschaft. Geschichte des Vereins Deutscher Ingenieure, 1856–1981, Düsseldorf 1981, S. 136.), andererseits versuchten sie sich auch mehr und mehr ideologisch als Klasse zu konstituieren. Ludwig Brinkmanns sozialpsychologische Studie *Der Ingenieur* beispielsweise erschien wenige Jahre vor Kellermanns Roman. Brinkmann ist darin exemplarisch für ein aufkommendes Bewusstsein der Ingenieure bemüht, der neuen sozialen Klas-

Während *Der Tunnel* in Fragen der Tunnel- und Technikeuphorie Kind seiner Zeit sein mag, hebt er sich an anderen Stellen von dieser ab, ja er wirkt richtiggehend unzeitgemäß. Etliche Elemente des Romans verbindet man in der Regel nicht mit dem Jahre 1913, sondern mit der Zwischenkriegszeit, deren Nerv der Zeit in *Der Tunnel* mehrfach getroffen wird. Der verhandelte Amerikanismus beispielsweise gleicht demjenigen des Sechstagerennens und Kellermann schreibt eine fordistische Regelbiographie, fast zehn Jahre bevor Henry Ford seine Autobiografie veröffentlichte. Dadurch kann man die Romanwelt in ihrer wirtschaftlichen Funktionsweise, wie sich noch zeigen wird, auch problemlos mit Kellermanns wirtschaftspolitischen Essays zum fordistischen Wiederaufbau Deutschlands von 1923 beziehungsweise 1926 in Verbindung bringen. Auch weist der Roman deutlich neusachliche Züge auf, beispielsweise in seiner Floskelhaftigkeit, in seiner Unterwerfung unter eine ausgemachte Wirklichkeit oder eben in der zunehmenden Auflösung von Subjekten. Davon dass der *Der Tunnel* in weiten Teilen als Werk der Zwischenkriegszeit gelesen werden kann, zeugt auch, dass prototypische Motive von Kellermanns Roman in anderen Werken der Weimarer Republik Widerhall fanden, etwa in Felix Wilhelm Beielsteins wenig bekanntem Ruhrgebietsroman *Rauch an der Ruhr* (1932).[18] Dessen Protagonist, der junge Ingenieur Hans Sondorf, der aus Kohle Öl gewinnen und eine Schnellbahn durch das Ruhrrevier legen will, besitzt denselben auf Tempo und Effizienz ausgelegten Charakter wie Kellermanns Ingenieure: »Dieser Mann hatte nie eine Sekunde zu verschenken.«[19] Wie bei Kellermann überträgt sich Sondorfs Bewusstsein schließlich in eine wirtschaftspolitische Vision einer zeitökonomisch rationalisierten Welt ohne Leerlauf: »Von zwei Faktoren hängen wir ab. Von Zeit und Geld. Wir machen Geld, indem wir Zeit machen. Zeit zur Arbeit! Ich kann der Stunde keine einundsechzigste Minute hinzufügen, aber ich will die sechzig Minuten von ihrem Leerlauf befreien.«[20] Was in dieser Rede exemplarisch für das zeitökonomisch rationalisierende Denken vorgeführt wird, könnte, wie sich noch zeigen wird, exakt so auch bei Kellermann stehen.[21]

se zum Durchbruch zu verhelfen, indem er normativ nachzuzeichnen versuchte, wie Ingenieure als Klasse mit gemeinsamen Merkmalen (ein Konglomerat von Intellekt und Arbeitseifer) zu verstehen seien, der bisher das ihr zustehende Ansehen verwehrt wurde (vgl. Brinkmann, Ludwig: Der Ingenieur, Frankfurt a. M. 1908. Zur Konjunktur der Ingenieursfiguren in literarischen Texten zu Beginn des 20. Jahrhunderts vgl. Leucht: Dynamiken politischer Imagination, 2016, S. 288 ff.).

18 Als Einführung in den Roman vgl. Hallenberger, Dirk: Eine Schnellbahn für das Revier. Zu F. W. Beielsteins Roman »Rauch an der Ruhr«, in: Döring, Jörg; Jäger, Christian; Wegmann, Thomas (Hg.): Verkehrsformen und Schreibverhältnisse, Wiesbaden 1996, S. 99–116.

19 Beielstein, Felix Wilhelm: Rauch an der Ruhr, Stuttgart 1932, S. 282.

20 Ebd., S. 103.

21 Dass zudem sowohl Beielstein als auch dessen Roman im deutschen Faschismus Karriere machten, gehört zu den weiteren Parallelen zu Kellermann und dessen *Tunnel*, wenn auch Beielstein einiges aktiver in das politische Geschehen eingebunden war.

6.1.1 Inhalt

Der Tunnel handelt vom Leben des Ingenieurs Mac Allan, der den Bau eines Tunnels zwischen dem amerikanischen und dem europäischen Kontinent plant, vorantreibt und schließlich nach etlichen Rückschlägen auch fertigstellt. Mac kennt sich mit der Arbeit unter der Erde aus. Schon als Kind arbeitete er in einem Bergwerk, bis er mit 13 Jahren bei einem Grubenunglück verschüttet wird. Obwohl Mac dabei seinen Vater verliert, sollte der Unfall dessen »Glück werden«.[22] Er kann sich, im Gegensatz zu 272 Toten, freikämpfen, erlangt als Überlebender kurzzeitig Berühmtheit und wird deswegen von einer reichen Dame adoptiert. Dies ermöglicht ihm ein Ingenieursstudium und später die Gründung eines erfolgreichen Stahlunternehmens, das durch die Produktion eines besonders harten Diamantstahls namens Allanit heraussticht. Dieses ist nicht nur stärker als alle anderen Stahlerzeugnisse, sondern auch günstiger in seiner Herstellung und erlaubt so überhaupt erst die rentable Produktion der Bohrmaschinen für das Tunnelprojekt.

Macs Frühgeschichte erfährt der Leser erst in einer späteren Rückblende. Der Roman beginnt damit, dass Macs Freund Hobby, ein extravaganter Architekt aus New York, der weite Beziehungen zur amerikanischen Bourgeoisie pflegt, Kontakt zum Milliardär Lloyd aufnimmt, um diesen vom Tunnel-Projekt zu überzeugen. Als Fürsprecherin von Macs Projekt tritt Lloyds Tochter Ethel in Erscheinung, die von Beginn an hinter dem Projekt steht und später zu dessen Retterin wird. Lloyd organisiert schließlich ein Treffen mit möglichen Investoren, und Mac kann die versammelte Menge von seinem Plan überzeugen. Erst an diesem Punkt, nach über 50 Seiten, erfährt der Leser den genauen Inhalt des bisher nebulösen, allerdings durch den Titel und den Bekanntheitsgrad des Buches wohl schon erahnten Projektes: »[Mac] verpflichte sich, im Zeitraum von fünfzehn Jahren einen submarinen Tunnel zu bauen, der die beiden Kontinente verbinde, und Züge in vierundzwanzig Stunden von Amerika nach Europa zu rennen!«[23] Die Presse und die Bevölkerung sind begeistert und selbst Kleinanleger beginnen, ihr Erspartes im Tunnelsyndikat anzulegen. Rasch starten nun die Bauarbeiten. Es entstehen erste Stollen und innert weniger Wochen auch aus dem Boden gestampfte Zubringerstädte, die infolge eines rasant steigenden Bodenpreises zusätzlich Geld in die Kassen des Tunnelunternehmens fließen lassen. Die rasende Geschwindigkeit, mit der das Projekt vorangetrieben wird, überträgt sich auf alle beteiligten Personen. Gearbeitet wird 24 Stunden am Tag, Zubringerstrecken werden in Rekordzeit gebaut und selbst der vergnügungssüchtige Hobby muss sich plötzlich beeilen, denn nur mit Macs Tempo synchronisiert kann er dem Tunnelbau noch beiwohnen: »[Hobby] erkannte Allans Tempo! Es war das an sich höllische Tempo Amerikas und dieser Zeit zur Raserei ge-

22 Kellermann: Der Tunnel, 1919, S. 94.

23 Ebd., S. 55.

steigert. Und er respektierte es, obwohl es ihm den Atem benahm, und potenzierte seine Anstrengungen.«[24] Die ersten Jahre laufen ganz nach dem vorgegebenen Plan. Trotz einer Hitze wie in der Hölle und einer neuartigen Tunnelkrankheit können die Stollen Meter um Meter ausgehoben werden. Einzig zwischen Mac, der gänzlich von der Arbeit am Tunnel absorbiert wird, und dessen Ehefrau Maud kommt es zwischenzeitlich zur Krise, da diese zu Beginn wenig Interesse am Tunnelprojekt zeigt. Die Situation verbessert sich allerdings, als Maud ebenfalls ein Projekt für sich entdeckt: Sie beginnt als bürgerliche Wohltäterin in der Tunnelstadt zu arbeiten und gründet Schulen, Heime und ein »Hygienekomitee«,[25] das sich um das Wohl der Arbeiterinnen kümmern will. Wie Hildegard Glass dies schon angedeutet hat, sind Mauds Tätigkeiten allerdings weniger auf philanthropische Bestrebungen zurückzuführen, sondern funktionieren vielmehr als normierende betriebliche Sozialpolitik:[26] Insofern die Tunnelstadt betont rational und ohne die städtischen Plagen des früheren Jahrhunderts geplant wurde, ist es nicht das sozioökonomische Elend der Stadt, das Maud ausmerzen will, sondern das von den Arbeiterinnen und Arbeitern mitgebrachte falsche (hygienische) Bewusstsein, das es zugunsten des Unternehmers und Unternehmens zu verändern gilt.

Im Herbst des siebten Baujahrs kommt es zur ersten Katastrophe. Im amerikanischen Stollen ereignet sich eine Explosion, die – so die sachlich äußerst genaue Angabe im Roman – 2.817 Menschen das Leben kostet. Auch Hobby wird im Tunnel verletzt und kann sich geistig nie mehr ganz davon erholen. Die Ursache der Katastrophe bleibt unklar, vermutlich kommt sie zustande, weil sich in einem unerwarteten Zwischenraum unter der Erde Gase bildeten. Nebst der Explosion fordern Brände und Rauchentwicklung weitere Menschenleben. Infolge der entstehenden Aufstände der zurückgebliebenen Arbeiterfrauen werden Maud und Macs Tochter nach einem Protestzug durch Steinwürfe ermordet. Zudem weigern sich die Arbeiter, weiterhin für Mac zu arbeiten, und treten weltweit in einen unbefristeten Streik, worauf Mac innerhalb dreier Tage alle Arbeiter entlässt und sie aus der Tunnelstadt verstößt. Weil die Ingenieure dennoch weiterarbeiten und die Tunnel-Gesellschaft finanziell gut aufgestellt ist, kann sie all dies aber verkraften.[27] Als sich jedoch ein Jahr später herausstellt, dass S. Woolf, der für die Finanzen des Unternehmens zuständig ist, privat spekuliert und einen Millionenverlust verursacht hat, droht endgültig das Aus. Weil das Tunnel-Unternehmen vor Liquiditätsengpässen steht, belagern um ihr Vermögen geprellte Anleger die New Yorker Firmenzentrale und setzen diese in Brand. Mac kann sich retten, er wird später

24 Ebd., S. 75 f.

25 Ebd., S. 150.

26 Vgl. Glass, Hildegard: Future Cities in Wilhelminian Utopian Literature, Bern 1997, S. 134 f.

27 Auch die Anzahl an Toten ist zwar hoch, angesichts der insgesamt gut 9.000 Menschen, die beim Tunnelbau sterben, allerdings als Katastrophe verkraftbar.

aber angeklagt, »das öffentliche Vertrauen bewußt getäuscht zu haben«.[28] Der Freispruch erfolgt erst drittinstanzlich vor dem Supreme Court. Als es für Mac und seinen Tunnel keinen Ausweg mehr zu geben scheint und auch der Staat nicht unterstützend eingreifen will, sind erneut Ethel und Lloyd zur Stelle. Mac heiratet Ethel, die nun ihr Familienvermögen in den Tunnelbau investiert. Es werden wieder Arbeiter angestellt, und der Bau geht weiter. Trotz kleinerer Unfälle kann der Tunnel schließlich nach über 25 Jahren Bauzeit vollendet werden. Der Roman schließt mit dem ersten Zug, der den Atlantik in 24 Stunden und 12 Minuten durchquert.

6.1.2 Der Tunnel als vielschichtiges Kriegsprojekt

Macs Projekt ist bei näherem Blick weit weniger kühn, als es in der verdichteten Nacherzählung erscheinen mag. So relativiert der Erzähler schon bei der Projektvorstellung mit Bezug auf die Investoren: »Es schien ihnen, als hätten sie dann und wann schon gehört von diesem Projekt, es lag in der Luft wie viele Projekte.«[29] Der Tunnel unterscheidet sich von anderen Projekten nicht durch seine Innovationskraft – selbst die technischen Möglichkeiten sind mit Allans Bohrköpfen schon gegeben –, sondern durch Mac, der gekonnt Investoren an sich und sein Projekt binden kann.[30] Über die Aussage, dass die Idee des Tunnels in der Luft lag, reflektiert der Roman zugleich seinen historisch-politischen Kontext. Ein Jahr vor dem Ersten Weltkrieg ist die Fortschrittseuphorie ungebremst. Mac betritt die Weltbühne in einer Zeit, in der man sich nach großen Projekten und Ereignissen sehnt. Die Gesellschaft befindet sich »im Wartezustand«,[31] das Lob ist demjenigen sicher, der scheinbar Unmögliches als realistisches Projekt zu präsentieren vermag.[32] Dies ist die historische Grundlage, die Werner Fuld in einer kurzen Neulektüre 1989 dazu veranlasste, Kellermanns Roman als »erstes Kriegsbuch«[33]

28 Kellermann: Der Tunnel, 1919, S. 339.

29 Ebd., S. 56.

30 Diese Verbindung ist notwendig, da die Wissenschaft, so bekräftigt die Handlung des Romans, ohne Wechselwirkung mit dem Kapital nicht denkbar ist.

31 Fuld, Werner: Bis an die Knöchel im Geld, in: Reich-Ranicki, Marcel (Hg.): Romane von gestern, heute gelesen, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1989, S. 181.

32 Vg. auch Christa Weber-Miloradovis Charakterisierung des historischen Kontextes: »Imponieren konnte bloß noch das Monumentale, Gigantische.« (Miloradovic-Weber, Christa: Der Erfinderroman 1850–1950. Zur literarischen Verarbeitung der technischen Zivilisation. Konstituierung eines literarischen Genres, Bern 1989, S. 116.)

33 Fuld: Bis an die Knöchel im Geld, 1989, S. 182. Dieser Befund wird von anderen ForscherInnen geteilt, wenn auch eine umfassende Untersuchung zum Thema bisher fehlt (vgl. zum Beispiel Friedrich: Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur, 1995, S. 216). Kellermann ging in *Der Tunnel* allerdings alles andere als von einem möglichen Krieg aus. England hatte im Roman »seine lächerliche Angst vor einer Invasion« (Kellermann: Der Tunnel, 1919, S. 45) überwunden und konnte so die Tun-

zu charakterisieren. Tatsächlich finden sich dafür auf mehreren Ebenen Indizien. So herrscht in Kellermanns *Der Tunnel* aufgrund eines kollektiv erwarteten Ereignisses eine Euphorie, wie sie wohl auch am Vorabend des Ersten Weltkrieges spürbar war. Im großen Projekt vereinen sich bisher feindlich gegenüberstehende Klassen. Die Arbeiter ziehen gemeinsam mit ihren Vorgesetzten in den Tunnelkrieg. Der grobe Handlungsablauf des Romans ist ebenfalls mit dem Ersten Weltkrieg vergleichbar: Auf das enthusiastische Projekt folgen Leichen und eine niedergeschmetterte Revolution, bis sich die von Krisen durchdrungene Normalität erneut einzustellen vermag. Dass in Kellermanns Roman die Katastrophe schon vor der großen Katastrophe zur Normalität erhoben wird, ist kulturdiagnostisch ein ungutes Zeichen, entspricht leider aber durchaus den angelegten Tatsachen kommender Entwicklungen.

Auch in der Sprache finden sich Hinweise auf den Krieg, beispielsweise in der den Roman durchziehenden Waffenmetaphorik: Der Zug unter dem Tunnel wird zum »Torpedoboot«,[34] dessen Wagen gleicht einem »Panzerkreuzer«[35] und in den Straßen New Yorks erklingt das »Schnellfeuer der Motoren« oder der Klang von »Maschinengewehrfeuer«.[36] Dass die Geschwindigkeit in *Der Tunnel* auch ohne expliziten Bezug zu Waffen und Krieg oftmals lautlich beschrieben und erfahren wird, ist eine Folge hiervon.[37] Sichtbar wird Kellermanns kriegerische Vision schließlich auch, als die Katastrophe einbricht und der Tunnel zum brutalen Schlachtfeld wird, das sich wenig später im Elend der Schützengräben real verwirklichen sollte:

> »Sie stiegen brutal über die Leiber der langsam kriechenden Verletzten hinweg, sie schlugen einander mit den Fäusten zu Boden, um einen einzigen kleinen Schritt zu gewinnen, und ein Farbiger schwang sein Messer und stieß jeden blind nieder, der ihm in den Weg kam. Bei einer engen Passage zwischen einem umgestürzten Waggon und einem Gewirr von Pfosten gab es eine richtige Schlacht. Die Revolver knallten und die Schreie der Getroffenen vermischten sich mit dem Wutgeheul jener, die einander drosselten.«[38]

Was auf den ersten Blick als panikartiger Kampf aller gegen alle erscheint, entpuppt sich rasch als Konflikt zwischen Ingenieuren und Arbeitern. So wurden die Ingenieure, dies

nelverbindung nach Europa in Kauf nehmen. Im Übrigen spielt staatliche Politik in *Der Tunnel* keine Rolle, sind es doch ganz andere Akteure, die das Zepter der Zeit in die Hände genommen haben.

34 Kellermann: Der Tunnel, 1919, S. 401.

35 Ebd., S. 395.

36 Ebd., S. 9 f.

37 Zum Beispiel: Als der Zug durch die Stollen rast, »dröhnten« (ebd., S. 400) diese meilenweit, als Mac mit dem Zug fährt, passiert er alle Stationen in einem solchen Tempo, »daß die Luft klirrte« (ebd., S. 273).

38 Kellermann: Der Tunnel, 1919, S. 197 f.

erfährt man erst durch die Katastrophe, von Mac mit Waffen ausgestattet, um mögliche Arbeiteraufstände zu verhindern. Entsprechend steigert sich die Konfliktintensität im Moment der eintretenden Katastrophe. Dabei ist es kein Zufall, dass an dieser Stelle gerade »ein Farbiger« sein Messer derart rücksichtslos und unbesonnen schwingt. Der schwarze Arbeiter wird zur wilden Kreatur, ganz so wie Kellermann an späteren Stellen die Arbeiterklasse als blinde und wilde Masse als Kontrastfigur zu den Ingenieuren erscheinen lässt und dabei auch auf koloniale und klassistische Stereotype zurückgreift. Doch während der Ausschnitt nahelegt, dass die Arbeiter als wilde Horden die kriegsähnliche Auseinandersetzung begünstigen, liegt die historische Verbindung vom *Tunnel* zum Ersten Weltkrieg vielmehr in der Figur des Ingenieurs.[39] Kellermann selbst ist es, der 1915 eine Reportage mit dem Titel *Krieg unter der Erde* über die Tunnel der Schützengräben veröffentlicht und darin den Pionier vergleichbar mit den Ingenieuren seines Romans als sachliche, aufopferungsbereite, geistige wie technische Avantgarde des Krieges schildert:[40] »Es sind Teufelskerle […]. Sie nehmen keine Rücksicht […].«[41] Die Pioniere agieren rational und ohne »lange zu zögern«.[42] Fehler sind nicht erlaubt, doch die Tunnelbauer wissen genau, was sie tun und auch »wofür sie es tun«.[43] Im Namen der großen gemeinsamen Aktion wachsen unter den Schützengräben Stollen, vergleichbar mit Kellermanns Tunnel, bis unter der Feindeslinie das Werk durch eine gewaltige Explosion vollendet wird. Wie der Ingenieur haben die Tunnelbauer al-

39 Wie es hier nur am Rande erwähnt werden kann und von Harro Segeberg schon ausführlich analysiert wurde, wäre die Verbindung von Ingenieur und Weltkrieg in einen größeren Kontext zu stellen (vgl. Segeberg: Literarische Technik-Bilder, 1987, S. 173–208). Bei Ludwig Brinkmanns Studie zum Ingenieur lässt sich beispielsweise eine ähnliche Kriegsrhetorik und Vorstellung von Ingenieuren als Heer erkennen. So heißt es zu Beginn über den Ingenieur und die Gesellschaft, die diesen zu wenig achtet: »Mit sorgendem Eifer gedenken wir aber dieser, welche es drängt, in rascher, ahnungsloser Aufwallung des Herzens, sich dem marschierenden Heer anzuschließen, von leicht gepflückten Lorbeeren und reicher Beute träumend, ohne zu wissen, dass immer harter Kampf und selten karger Lohn unser Teil ist.« (Brinkmann: Der Ingenieur, 1908, S. 9.) Wilhelm Droste macht zudem auf die »paramilitärische Organisation der technischen Arbeiten« (Droste, Wilhelm: Bernhard Kellermann und sein Tunnel in die Zukunft. Die Welt im Netz der Vernetzung, in: Manherz, Károly; Orosz, Magdolna; Szabó, Ernő Kulcsár (Hg.): »das rechte Maß getroffen«. Festschrift für László Tarnói zum 70. Geburstag, Berlin 2004, S. 179) aufmerksam, die sowohl dem *Tunnel* als auch der Arbeit der Pioniere zugrunde liegt. Allerdings ist diese nicht nur militärisch, sondern ebenso fordistisch ausgerichtet – was freilich kein Widerspruch sein muss.

40 Kellermanns Reportage steht später, so Wolf Kittlers These, in einer intertextuellen Beziehung zum *Bau* von Kafka, der die Reportage vermutlich gekannt hat (vgl. Kittler, Wolf: Grabenkrieg – Nervenkrieg – Medienkrieg. Franz Kafka und der 1. Weltkrieg, in: Hörisch, Jochen; Wetzel, Michael (Hg.): Armaturen der Sinne, München 1990, S. 296 f.).

41 Kellermann, Bernhard: Der Krieg unter der Erde, in: Der Krieg im Westen. Kriegsberichte, Berlin 1916, S. 159.

42 Ebd., S. 160.

43 Ebd., S. 165.

lerdings, so Harro Segeberger, unter einer die Welt durchdringenden »Bürokratisierung und Nivellierung«[44] zu leiden. Sie erleben den Krieg der Massen unter der Erde, ohne dass die Öffentlichkeit Notiz davon nehmen würde. Dem Pionier wird dadurch die Aufmerksamkeit verwehrt, die ihm eigentlich zustehen müsste. Daher wird es bei Kellermann zur Aufgabe des Reporters, den Pionieren zu mehr Ansehen zu verhelfen, vergleichbar damit wie in *Der Tunnel* der Klasse der Ingenieure durch die Abgrenzung zu den Arbeitern zum Durchbruch verholfen werden soll.[45]

Die Verbindungslinien zum Ersten Weltkrieg scheinen offenkundig und verdecken dadurch an manchen Stellen den Blick auf andere Zusammenhänge, denen Gewalt, Zerstörung und Brutalität ebenso zugrunde liegen und die auch nach dem Ersten Weltkrieg Bestandteil kapitalistischer Realitäten bilden. So bildet der sich ausbreitende Kampf nach der Katastrophe nicht das einzige Schlachtfeld. Die alltägliche Arbeit beispielsweise wird in einer Rede Macs ebenso als kriegerischer Kampf charakterisiert: »Die Arbeit ist eine Schlacht und in einer Schlacht gibt es Tote!«[46] Die daraus resultierende Synthese von Schlacht und Arbeit ist der naturalisierte Zustand des Unfalls und des Todes, der zu großen Ideen und technologischen Ereignissen nun einmal dazugehört.[47] Schon vor dem Unglück tobt unter der Erde zudem ein Kampf Mensch gegen die Natur, wobei die Natur zum rücksichtslos formbaren Gegenstand wird, die lediglich un-

44 Segeberg: Literarische Technik-Bilder, 1987, S. 173.

45 Auch dies ist eine Idee, die schon Eingang in Ludwig Brinkmanns Studie findet. Der Ingenieur erhalte von der Gesellschaft trotz eigener Leistung und Fähigkeit nicht genügend Ansehen: »Auf der einen Seite ist sein gesellschaftliches Ansehen, von den Ausnahmen abgesehen, welche auf dem Gipfel der Ehre und des Ruhmes stehen, ein ungerecht geringes; entweder ist er überhaupt unter der Anonymität begraben, oder man begegnet ihm mit Misstrauen oder Ungewissheit […]. Auf der anderen Seite steht in schneidendem Kontraste zu diesen Äußerlichkeiten der hohe Schwung des Inneren, ohne welchen der Ingenieur untauglich zu seinem Beruf wäre, die Fülle des mitgebrachten Materials an Intellekt und Charakter und des ständigen Aufwandes an Kraft und Ausdauer und harter Arbeit […].« (Brinkmann: Der Ingenieur, 1908, S. 73 f.) Entsprechend muss dem Ingenieur zum Durchbruch verholfen werden, beispielsweise so, wie Brinkmann diese Aufgabe wahrnimmt.

46 Kellermann: Der Tunnel, 1919, S. 250.

47 Diese später mehr und mehr verleugnete, aber durchaus realistische Einschätzung über das Verhältnis von Fortschritt und Unfall wird in *Der Tunnel* offen angesprochen. So heißt es in der Rede Macs nach dem Tunnelunglück, die die Arbeiter besänftigen soll: »Die Arbeit tötet in New York allein, das ihr kennt, täglich fünfundzwanzig Menschen! Aber niemand denkt daran, in New York die Arbeit aufzugeben! Das Meer tötet jährlich 20000 Menschen, aber niemand denkt daran, die Arbeit auf dem Meer aufzugeben.« (Ebd.) Am Ende des Tunnelbaus sind es gar 9.000 Tote, die ihr Leben im Tunnel verloren, wie es in einem Nebensatz heißt. Eine zeitgenössische Akzeptanz des Unfalls scheint historisch verbreitet. Auch Ludwig Brinkmann, um noch einmal auf ihn zurückzukommen, versuchte aufzuzeichnen, wie der Ingenieur nicht fehlerlos ist, er aber, gerade weil er mehr Praxis als andere Menschen besitzt, auch mehr Fehler macht. Was zur Folge hat, dass man die Fehler oder den Unfall als integralen Bestandteil des Ingenieurs zu akzeptieren hat (vgl. Brinkmann: Der Ingenieur, 1908, S. 25 f.).

regelmäßig und ungeplant zurückzuschlagen vermag.[48] Drastisch zeigt sich dies in der Vergewaltigungsphantasie der von Menschen erschaffenen, mittlerweile jedoch ein Eigenleben führenden Technik gegenüber der Natur: »Die Allanschen Bohrer, die den Berg perforierten, setzten mit einem klirrenden Schrillen ein, der Berg schrie wie tausend Kinder auf einmal in Todesangst, [...] und endlich donnerte er wie große Wasserfälle. [...] Er [gemeint ist die Bohrmaschine; Anm. d. Verf.] zog die Fühler und Lefzen zurück und spritzte etwas in die Löcher, die er gefressen hatte.«[49] Alles was durch die Technik penetriert wird, hat sich dieser zu unterwerfen. Es ist dies ein erster Hinweis, mit welcher archaischen Brutalität der Mensch in Kellermanns Roman seine beschleunigte Zivilisation vorantreibt. Der Verweis auf die sexualisierte Gewaltphantasie zeigt allerdings auch, wie eng der technische Triumph mit patriarchalen Vorstellungen verknüpft ist und nicht einfach auf die Frage der Fortschrittseuphorie reduziert werden kann. Selbst der Text wird an manchen Stellen durch geschlechtliche Normen geformt, wie dies von Hildegard Glass schon angedacht wurde: Beispielsweise wird Macs Bohrmaschine als Vorhut der Technik genau dann zum »grammatischen Subjekt«[50] und damit zum Ausdruck der menschlichen Entwicklung, als sie ihr Geschlecht wechselt. Die Maschine, »von Allan ersonnen bis auf die kleinste Einzelheit, glich sie einem ungeheuren, gepanzerten Tintenfisch«,[51] ist weiblichen Geschlechts. Im nächsten Satz heißt es dann aber schon: »Von einer Energie, die der von zwei Schnellzugslokomotiven entsprach, angetrieben, kroch er vorwärts, betastete mit seinen Fühlern, Tastern, Lefzen des vielgespaltenen Maules den Berg, während er helles Licht aus den Kiefern spie.«[52] Das Geschlecht wechselt, als sich die Bohrmaschine machtvoll in Bewegung setzt und »bebend in urtierischem Zorn«, hin- und herschwankend vor Wollust des Zerstörens«[53] die Natur penetriert beziehungsweise diese formend unterwirft.

Während die Natur mehr und mehr bezwungen wird und die Arbeit am Tunnel einem Schlachtfeld gleicht, gilt es schließlich auch auf den Finanzmärkten Schlachten

48 Sichtbar wird die Verfügungskraft gegenüber der Natur auch über die Frage der Stromversorgung. Mac braucht ein Kraftwerk, das auf die Kraft der Niagarafälle zurückgreifen könnte, allerdings ist dieser schon besetzt: »Der Niagara ist nicht mehr zu haben, so werde ich mir meinen eigenen Niagara bauen!« (Kellermann: Der Tunnel, 1919, S. 61.) Ohne weitere Probleme wird in der Folge ein anderes Kraftwerk in die Natur gesetzt: ein Gezeitenkraftwerk, das genügend Strom für den Tunnelbau produziert.

49 Ebd., S. 139 f. Zur Betonung, dass es hier tatsächlich um Sexualität in Verbindung mit einer technischen Sinnlichkeit geht: In nur zwei Fällen verwendet der Roman das Wort ›Wollust‹ – einmal bezüglich der Zügellosigkeit S. Woolfs und einmal in Zusammenhang mit den Bohrungen in die Erde: »Bebend in urtierischem Zorn, hin- und herschwankend vor Wollust des Zerstörens fraß er sich heulend und donnernd bis an den Kopf hinein ins Gestein.« (Ebd.).

50 Glass: Future Cities in Wilhelminian Utopian Literature, 1997, S. 140.

51 Kellermann: Der Tunnel, 1919, S. 139.

52 Ebd.

53 Ebd., S. 139 f.

zu führen. Deshalb kennen sich die versammelten Investoren auf der anfänglichen Investorenkonferenz auch wie alte Kampfgenossen: »Sie hatten sich auf verschiedenen Kriegschauplätzen [sic] getroffen, sie hatten jahrelang Schlachten Schulter an Schulter oder gegeneinander geschlagen.«[54] Wie sich noch genauer zeigen wird, fungieren diese Schlachten allerdings als rein negative Form der Gewalt, denn sie geschehen ganz zum Unglück des einfachen Volkes.

Der Tunnel ist derart vollgestopft mit Schlachten, Kriegsvergleichen und einer der Romanwelt angelegten Brutalität, dass eine Mehrdeutigkeit der Kriegsmetaphorik entsteht, mit der sowohl positive wie auch negative Erfahrungen verknüpft werden. Die übertriebene Verwendung führt an manchen Stellen zu ungewollt komischen Brüchen. Beispielsweise berichtet Hobby davon, welche Anforderungen ihm für den Bau des neuen Madison-Square-Palastes auferlegt wurden: »›Schaffen Sie uns eine Feerie, Hobby‹, sagte das Konsortium, ›der Saal muß alles bisher Dagewesene totschlagen!‹«[55] Der Palast ist so gut gebaut, dass gemäß Hobbys weiterer Aussage nur noch Dynamit dazu imstande sei, ihn zu zerstören. Durch die kriegsmetaphorische Umschreibung, die sowohl auf die ästhetisierende Wirkung (ästhetisch gigantisch, sodass einzig Dynamit eine noch größere Wirkung auslösen könnte) wie auf die Bausubstanz (baulich gigantisch, sodass einzig Dynamit etwas zerstören könnte) bezogen werden kann,[56] und die darin angelegte Übertreibung wissen die Figuren und der Erzähler allerdings irgendwann selbst nicht mehr, wie sie noch gesteigerte Zustimmung äußern sollen. Etwas trocken und sachlich heißt es schließlich, als Mac seine Gefühlslage zu Hobbys Ausführungen bekunden muss: »Allan stimmte Hobby bei.«[57]

6.2 Der Tunnel zwischen Sensationsroman, Utopie und Amerikanismus

Trotz der Vision eines transatlantischen Tunnels nahmen Kellermanns Zeitgenossen den Roman scheinbar als realistisches Abbild Amerikas wahr.[58] Der deutsche Maler Lovis Corinth beispielsweise erwähnt in einer äußerst knappen Notiz von 1913, dass aus seiner Leseerfahrung nicht die Hoffnung auf die reale Verwirklichung des ambitio-

54 Ebd., S. 51.

55 Ebd., S. 21.

56 Der Roman spielt mit dieser Unklarheit, indem er Hobby – an dieser Stelle die Verkörperung der rasenden Stadt – mitten im Satz abbrechen lässt: »Keine Angst, Maud. Ich sagte den Burschen: wartet nur, bis der Ring ganz geschlossen ist — keine Macht der Welt, höchstens Dynamit ist noch imstande ... hallo!« rief er plötzlich ins Parkett hinab.« (Ebd.)

57 Ebd.

58 Ein Hinweis hierzu liefert auch die Transformation des Buchcovers. Während spätere Ausgaben den Fokus auf den Zug und dessen Geschwindigkeit legen, ist auf der ersten Ausgabe ein gezeichnetes Abbild einer amerikanischen Stadt und eines Baukrans zu sehen.

nierten Unterfangens, sondern schlicht ein Reisewunsch resultierte: »Gutes Buch, ich möchte auch mal nach Amerika.«[59] Auch andere Rezensenten waren überzeugt, dass Kellermanns Roman zwar durchaus utopische Bausteine besitze, letztlich aber vielmehr eine realistische Wirkung entfalte. In Gustav Werner Peters Buchbesprechung vom 2. August 1913 heißt es beispielsweise: »Wir empfinden Kellermanns Träume gar nicht einmal als so etwas Neues; […] Und ebenso: diese leeren nüchternen Amerikaner und business-men […], wir sind ihnen allen längst begegnet, und dürfen sagen, dass wir über ihre vorhandenen Werte orientiert sind.«[60] Kellermanns zukünftige Welt enthält derart viele Elemente des Bekannten, dass man den Roman nur mit Mühe in die Zukunft versetzen will. Diese realistische Wirkung ist eng verknüpft mit der amerikanischen Romanwelt. *Der Tunnel* betrachtet die verschiedenen, ihm enthaltenen Themenfelder über das Prisma einer umfassenden Amerikanisierung.[61] Das heißt, dass Geschwindigkeit, Naturbeherrschung, Gewalt oder die entstehenden Möglichkeiten der Technik als Ausdruck des neuen Kontinentes erscheinen. Dabei steht der Roman in einem widersprüchlichen Verhältnis zu den Möglichkeiten seiner Zeit. Indem *Der Tunnel* in einer nicht genau definierten, aber doch nahen Zukunft spielt und dort ein technisch waghalsiges Unterfangen vollendet, ist er einerseits als Utopie konzipiert. In seiner Raum- und Gesellschaftskonzeption von Amerika ist Kellermanns Roman andererseits aber Ausdruck eines idealtypischen Amerikas, das als Projektionsfläche europäischer Vorstellungen funktioniert, das sich auf die in der Einleitung zu den beschleunigten Transportkanälen ausgeführten Reise- und Reportagenbildern zur amerikanischen Geschwindigkeit bezieht und das dadurch ebenso als realistisches Abbild Amerikas empfunden wurde.

In *Der Tunnel* wird die Differenz zwischen einem Amerika, »wo alles Busineß war und nur Busineß«,[62] und der Alten Welt, »wo sie noch Erholung und Geschäft zu trennen verstanden«,[63] immer wieder explizit hervorgehoben. Dieser Unterschied von Erholung und geschäftiger Raserei entspricht dem von zeitgenössischen Reportagen und Romanen bekannten Vorstellungsraum, in dem sich Amerika über seine im Vergleich zu Europa beschleunigte Arbeits- und Lebensgeschwindigkeit und seine ewige Rastlosigkeit konstituiert – die zentrale Rolle Amerikas geht allerdings nach und nach verlo-

59 Corinth, Lovis: Eine Dokumentation, Tübingen 1979, S. 79.

60 Peters, Werner Gustav: Der Tunnel. In: Die Gegenwart 42 (Nr. 31) vom 2. 8. 2013, S. 489, zitiert nach Miloradovic-Weber: Der Erfinderroman 1850–1950, 1989, S. 118.

61 Auch dies ist eine These, die von Segeberg stammt (vgl. Segeberg: Literarische Technik-Bilder, 1987, S. 186). Vgl. dazu auch Oswald Floeck, der dem Roman 1914 attestiert, dass dieser ein erfolgreiches »Zugeständnis an die materialistische Weltanschauung« sei, die im Amerikanismus ihren bisher umfassendsten Ausdruck finde (Floeck, Oswald: Der Sensationsroman, in: Eckart – Ein deutsches Literaturblatt (9), 6.1914, S. 615).

62 Kellermann: Der Tunnel, 1919, S. 35.

63 Ebd. Es ist ein Land der Dollarraserei, das Kellermann hier schildert.

ren, als der zweite Romanheld Strom, der stärker noch als Mac eine »Disziplinierung [seiner] Affekte«[64] vollzieht, zur gelebten Synthese des kommenden, nordischen Menschen wird.[65] Kellermann selbst reproduzierte dieses Bild des amerikanischen Tempos, wie sich noch zeigen wird, in seiner Reportage zu San Francisco (1909). Zur Rekapitulation dieser Vorstellung sei an dieser Stelle aber auf einen Vergleich mit einem Satz aus Paul Erich Riebensahms 1925 erschienenem Bericht über die amerikanische Betriebsorganisation hingewiesen. Darin vermittelt der deutsche Ingenieur und Wissenschaftler dem deutschen Leser die amerikanische Arbeitsgeschwindigkeit mit den Worten: »Aber die Werke arbeiten in einem Tempo, von dem man sich bei uns gerade heute kaum eine Vorstellung machen kann.«[66] Genau diesem Tempo folgt Kellermanns Amerika. Es mag zwar kaum vorstellbar sein, wie rasend es dort zu- und hergeht, doch dies liegt durchaus noch im Bereich des Möglichen. Dies schwächt die utopischen Signale ab, die das Tunnelprojekt als technisches Unterfangen eigentlich ausstrahlt. Verstärkt wird diese Abschwächung durch eine äußerst konkrete Verortung der Spielräume. Außer wenn man sich gerade in der Tunnelstadt befindet, arbeitet der Roman intensiv mit in Europa bekannten Markierungspunkten.[67] Zu Beginn des Romans trifft man sich beispielsweise in einem neuerbauten Madison Square Garden, das Gebäude des Tunnelunternehmens steht an der Ecke Broadway/Wallstreet und im Nebel hängt die Brooklyn-Bridge. So verstärkt der dem europäischen Leser wohlbekannte Schauplatz New York – das »Gehirn Amerikas«,[68] wie Kellermann bezüglich der verbindenden Nervenströme durchaus vergleichbar mit Robert Müllers *Manhattan* schreibt – den Eindruck, dass in *Der Tunnel* zwar utopische Projekte angedacht werden, diese aber in naher Zukunft durchaus realisierbar sind. Denn auch dies gehört zu den vermittelten Erkenntnissen zeitgenössischer (Reise-)Reportagen und Amerika-Romanen: Als Stadt des Mythos der unbegrenzten Möglichkeiten lässt New York etliche Ideen zu. Selbst die Vorstellung eines Tunnels unter dem Atlantik erscheint in der allermodernsten Stadt als realistisches Unterfangen.[69]

64 Lethen: Verhaltenslehren der Kälte, 1994, S. 57.

65 Es ist nicht nur einfach eine neue Bau-, Lebens- und Transportgeschwindigkeit, die bei Kellermann dem Bild Amerikas entspricht. Ein anderes Beispiel bilden dessen Figuren. Diese sind wie Mac (»Allan ein Amerikaner […], ein geborener«; Kellermann: Der Tunnel, 1919, S. 300) in ihrer Verkörperung des modernen Tempos durch und durch Amerikaner, wie man sie aus Reisereportagen oder Zeitungsberichten kennt.

66 Zitiert nach Weiss, Hilde: Abbe und Ford. Kapitalistische Utopien, Berlin 1927, S. 47.

67 Es ist ein verbreitetes, verkaufsförderndes Phänomen deutscher Reiseberichte und -literatur, dass sie auf ein dem deutschen Lesepublikum bekanntes kartografisches Raster zurückzugreifen, so die These von Christof Hamanns Untersuchung zu einigen deutschen Reiseberichten über New York (vgl. Hamann: Grenzen der Metropole, 2001, S. 41).

68 Kellermann: Der Tunnel, 1919, S. 62.

69 Dies ist auch eine These von Miloradovic-Weber: Der Erfinderroman 1850–1950, 1989, S. 118.

Trotz der realistischen Außenwirkung des Romans beschäftigt sich die Forschung bis heute zu Recht mit der Frage, ob man diesen aufgrund des Tunnels nicht der Gattung der Utopien zuordnen müsste – die Frage nach Utopien und deren Inhalten ist zugleich jenes Forschungsfeld, in dem Kellermanns Roman nach dem anfänglichen technikgeschichtlichen Schwerpunkt bisher am meisten Resonanz erhielt.[70] Die gattungs- oder genretheoretische Diskussion kann an dieser Stelle nicht abschließend geführt werden,[71] sie bietet sich jedoch einleitend an, weil damit auf zwei wesentliche Eigenschaften von *Der Tunnel* aufmerksam gemacht werden kann. Erstens sei dafür plädiert, den *Tunnel* mit einem (Gattungs-)Begriff zu verknüpfen, der 1913 in einer Rezension des österreichischen Germanisten Oswald Floeck ins Spiel gebracht wurde und der zugleich den Roman wie dessen kulturellen und politischen Kontext charakterisiert: der Sensationsroman.[72] Zweitens liegt der utopische Kern von Kellermanns Roman nicht in den einzelnen Komponenten des Tunnelbaus, sondern – neben der Vorwegnahme etlicher Elemente der Zwischenkriegszeit – in einer zusätzlichen Beschleunigung der bereits temporeichen, im Vergleich zu Europa beschleunigten amerikanischen Gesellschaft.

In Zeiten massenmedial vermittelter Ereignisse definiert die Sensation den städtischen Lebensrhythmus. Sie skandiert den Zeitplan einer Gesellschaft und sie bestimmt,

70 Bei Harro Segeberg erscheint der Roman als ›fordistische Utopie‹, er spricht damit aber stärker die Tradition von Ingenieur- oder Industrieromanen an (vgl. Segeberg: Literarische Technik-Bilder, 1987, S. 173 ff.). Hans-Edwin Friedrich spricht von der Gattung der ›technischen Utopie‹ (vgl. Friedrich: Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur, 1995, S. 214 ff.). Peter Strunk nennt den *Tunnel* schlicht einen ›utopischen Roman‹ (Strunk, Peter: Zensur und Zensoren. Medienkontrolle und Propagandapolitik unter sowjetischer Besatzungsherrschaft in Deutschland, Berlin 1996, S. 50). Ulrich Kluge meint gar, dass Kellermann mit seinem Roman die utopische Literatur des 20. Jahrhunderts begründete (vgl. Kluge: Die Weimarer Republik, 2006, S. 273). Sowohl Kluge als auch Strunk widmen Kellermann aber nur wenige Seiten, entsprechend ungenau mögen dabei auch die Gattungs- oder Genrebegriffe sein. Christa Miloradovic-Weber thematisiert Kellermanns Werk als ›Erfinderroman‹ (vgl. Miloradovic-Weber: Der Erfinderroman 1850–1950, 1989). Auch in Dina Brandts Untersuchung zum deutschen ›Zukunftsroman‹ wird Kellermanns Roman besprochen (vgl. Brandt: Der deutsche Zukunftsroman 1918–1945, 2007, S. 70 ff.). Bei Robert Leucht schließlich kann Kellermanns Roman dem »Genre der Utopie nur unter Einschränkungen« zugeordnet werden. Es gebe allerdings Verbindungen zur literarischen Utopie, da beispielsweise in den neuen Städten »eine gemessen an der Schreibgegenwart technisch überlegene Welt« dargestellt werde (Leucht, Robert: Die Figur des Ingenieurs im Kontext. Utopien und Utopiedebatten im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 36 (2), 11.2011, S. 304.). Die DDR-Forschung hebt sich von diesen Urteilen ab, indem sie, so beispielsweise Werner Illberg, stärker auf den realistischen Gehalt eingeht, der das Wesen der amerikanischen Ideologie – vielleicht sogar entgegen der Autorenintention – zu demaskieren wisse (vgl. Friedrich: Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur, 1995, S. 215).

71 Dies bedeutet beispielsweise, dass – für eine Gattungstheorie wohl entscheidend – nicht auf möglicherweise verwandte Romane eingegangen werden kann.

72 Vgl. Floeck: Der Sensationsroman, 1914.

welche Ereignisse Aufmerksamkeit erhalten und welche nicht. Wahrgenommen vermittelt sie einen Eindruck über den erlebten Rhythmus einer Gesellschaft. All dies wird von Oswald Floeck schon angedacht, wenn er in seiner Buchbesprechung schreibt, wie das Jahr 1913 aus zahlreichen, sich ablösenden Sensationen bestand. »Nur etwas ganz Phänomenales, Riesenhaftes konnte noch Eindruck machen«,[73] nämlich der literarische Bau eines Tunnels unter dem Atlantik. Durch die Thematisierung des sensationellen Ereignisses wird, entgegen der »kurzlebigen, hastigen Zeiten«,[74] der Roman selbst zur Sensation, was sich anhand dessen rasender Verbreitung und den zahlreichen Übersetzungen zeige.[75] So schildere Kellermanns Roman nicht nur gekonnt das »Pionierhafte des Amerikanertums«, sondern erziele auch »die Monumentalität der Massenwirkung«.[76] Im Gegensatz zu vergleichbaren AutorInnen, wie beispielsweise Jules Verne, verbleibe Kellermann dabei aber am »Boden der Tatsachen«.[77] Ohne es offen auszusprechen, benennt Floeck damit den Kern des *Tunnel*s. Kellermanns Sensation ist die technische Sensation seiner Zeit und nicht diejenige einer unerreichbaren Phantastik. Damit geht es mit dem Begriff Sensationsroman nicht um eine längere literaturgeschichtliche Verbindungslinie, beispielsweise zu Vorgängern wie Sir John Retcliffe oder Wilkie Collins, mit deren historisch-politischen Romanen die Gattung des Sensationsromans ansonsten am ehesten in Verbindung gebracht wird,[78] sondern um die Charakterisierung eines modernen Romans, der eine technische Sensation in sein Zentrum rückt.[79] Dass die Beschreibungen technischer Vorgänge im Gegensatz zum

73 Ebd., S. 611.

74 Ebd.

75 Auch neuere Analysen greifen diesen Punkt auf, so beispielsweise Wilhelm Droste in seiner Mischung von Buchbesprechung und wissenschaftlicher Arbeit: »In der Kellermann'schen Fiktion kauft die ganze Welt atemlos Tunnelaktien, in der Wirklichkeit kauft sie atemlos seine Bücher.« (Droste: Bernhard Kellermann und sein Tunnel in die Zukunft, 2004, S. 181.)

76 Floeck: Der Sensationsroman, 1914, S. 613.

77 Ebd., S. 614.

78 Vgl. Neuhaus, Volker: Der zeitgeschichtliche Sensationsroman in Deutschland 1855–1878. Sir John Retcliffe und seine Schule, Berlin (West) 1980. Neuhaus verbindet den Sensationsroman eng mit Retcliffe, dessen Vorbild eine »Gattung im strengsten Sinne entstehen ließ«, die »ein obligaten Komplex von Stoffen, Motiven und Personen«, »eine obligate Sprache und Technik« als auch ein »vorgeschriebenes Weltbild«, etwa bezüglich des Antisemitismus, weitergab (ebd., S. 9). In Zeitungsbeiträgen und auf verschiedenen Internetseiten für Schüler und Studenten wird der Begriff Sensationsroman heute breiter definiert und wahlweise verallgemeinert mit Romanen, die in hoher Auflage das Triviale behandeln, oder mit Schauerromanen gleichgesetzt.

79 In näherer Verbindung zu Kellermanns Sensationsroman steht deshalb die ›Sensationsreportage‹, wie sie Erhard Schütz beschrieben hat. Schütz geht es um ein kritisches Begutachten des Sensationellen, das dem Wesen der Reportage anhaftet. Authentisch wird dabei nicht das Allgemeine, sondern das Besondere erfahren. Das Vagste wird zum Genausten. Ästhetisch wird all dies zum Problem: »[Die Reportage] informiert derart, dass ihre Informationen das Zerstreuungsbedürfnis durch Reizwirkung befriedigen, aber nicht über den Augenblick des aufregenden Genusses hinweg beunru-

geschwindigkeits- und technikeuphorischen Sprachpathos im *Tunnel* mitunter auch äußerst sachlich geschehen kann, steht nicht im Widerspruch dazu. Ganz im Gegenteil, vermag bei Kellermann gerade die sachliche Vermittlung technischer Abläufe das technikeuphorische Pathos des Sensationellen mitzugenerieren. Mit Guy Debord gesprochen ist es die »konkrete Verkehrung des Lebens, die eigenständige Bewegung des Unlebendigen«,[80] die sich in der technischen Sensation zeigt. Eine technische Erfindung wird zur Sensation, weil sie in ihrer technisch-sachlichen Rationalität zu überzeugen weiß und dadurch umso lebendiger erscheint. Es entspricht dies dem ideologischen Traum des Fordismus. Die Maschine, »der konkrete Beweis einer Geschäftstheorie«, so Ford, ist letztlich »mehr als eine Geschäftstheorie [...], – nämlich eine Theorie, die darauf abzielt, diese Welt zu einem erfreulichen Tummelplatz des Lebens zu machen«.[81] So arbeitet Kellermanns Roman realistisch mit der Bergbautechnik, erst dadurch wird sie samt den darin stattfindenden Katastrophen (auch sprachlich als Subjekt) zur lebendigen Sensation.[82] Als eine solche vermittelt die modernste Technik in *Der Tunnel* einen »anti-mythischen Mythos«.[83] Anti-mythisch, da die Technik von der Vergangenheit und ihren Unsicherheiten abgelöst wirkt. Als neuer Mythos, weil die Technik ein neues, in ihr angelegtes Versprechen an die Zukunft beinhaltet: Die neue Fortbewegungstechnologie und ihre Bahnen weisen der Menschheit den Weg, und der Tunnelingenieur Mac ist ihr Prophet. Kellermanns Roman macht diesen Prozess formal mit, indem er die sachliche Projektbeschreibung zur sinnlichen Energie einer durch Krieg, Gewalt und Sensation euphorisch aufgeladenen Sprache werden lässt – wie sich über die Vergewaltigungsphantasie der Technik gegenüber der Natur zeigt, ist darin als Kehrseite, das heißt der regressive Rückfall, bereits angelegt.

Trotz aller realistischen und sensationellen Elemente des Romans war es der zeitgenössischen Leserschaft aber durchaus klar, dass sich ein Transatlantiktunnel auch in

higen. Sie hat kathartische Wirkung.« (Schütz: Kritik der literarischen Reportage, 1977, S. 94.) Die Verbindung Kellermanns zur Sensationsreportage liegt nicht etwa darin, dass dieser mit seinem Wissen von Reiseberichten Elemente der Reportage übernimmt, sondern in vergleichbaren Effekten, die mit der Präsentation einer (vermeintlichen) Sensation zusammenhängen. Auch im *Tunnel* werden die Widersprüche nicht ausgefochten, sondern dem Zerstreuungsbedürfnis dienend dem Leser dargeboten. Zudem funktioniert Macs Marketingkonzept im Sinne der Sensationsreportage, indem selbst aus Situationen, in denen nichts geschieht, eine öffentlichkeitswirksame Story publiziert werden kann.

80 Debord: Die Gesellschaft des Spektakels, 1996, S. 13.

81 Ford: Mein Leben und Werk, 1923, S. 2.

82 Wenn Floeck über Kellermanns Objekte schreibt, »[a]lles Gegenständliche tritt in die hellste Beleuchtung« (Floeck: Der Sensationsroman, 1914, S. 613), dann ist es diese Fokussierung auf den technischen Aspekt, die den Gegenstand umso heller und sensationeller erscheinen lässt. Kellermann lässt etliches an realistischem technischem Wissen einfließen. Um vom Tunnelbau möglichst realistisch erzählen zu können, hat dieser vermutlich auch Informationen in einem Bergwerk eingeholt (vgl. Segeberg: Literarische Technik-Bilder, 1987, S. 178).

83 Fisher, Mark: Kapitalistischer Realismus ohne Alternative?, Hamburg 2013, S. 24.

Amerika nicht so einfach bauen ließ. Ist Kellermanns Roman letztlich also nicht doch einfach eine Utopie? Wie sich die Forschung einig ist, existieren von der Untertunnelung der Welt bis hin zu den neuartigen Zukunftsstädten verschiedene utopische Momente. Die Verbindung zwischen diesen Bausteinen, also das eigentlich Utopische, verstanden im Sinne einer verwirklichten Unerreichbarkeit, ergibt sich in *Der Tunnel*, so die These, vor allem über den Versuch, das existierende amerikanische Tempo in bisher unbekannte Höhen zu steigern.[84] Erst aus diesem Wunsch resultieren der Tunnel und alle folgenden visionären und globalisierten Verbindungslinien und die dazugehörigen Städte. Eine solche Rolle der Beschleunigung als ein in die Zukunft gerichtetes Projekt der kinetischen Utopie wird vom Roman ununterbrochen angedeutet. Mac partizipiert aktiv an der Steigerung der Geschwindigkeit.[85] Einer seiner wesentlichen Charakterzüge liegt in der zusätzlichen Beschleunigung des vorhandenen Tempos. Die von ihm personifizierte Geschwindigkeit war »das an sich höllische Tempo Amerikas und dieser Zeit zur Raserei gesteigert«.[86] Ein anderes Beispiel hierfür ist der den Roman prägenden Wettkampf zwischen rasender amerikanischer und zusätzlich gesteigerter Geschwindigkeit beim Tunnelbau. Während in New York das tägliche »Zwölfstundenrennen«[87] tobt, wird im Stollen 24 Stunden am Tag gearbeitet. Während es zu Beginn noch Amerika ist, das durch die Ankunft der ersten Eisenbahn »in die Tunnelstadt gekommen war«,[88] genügt dieses Amerika am Ende nicht mehr. Einzig auf Tempo getrimmte Persönlichkeiten können nun ihre Geschwindigkeit nochmals steigern. So muss Mac Menschen als Lokomotivführer ausbilden, »die an hohe Geschwindigkeiten gewöhnt waren: Automobil- und Motorrad-Rennfahrer und Flugzeugführer«.[89]

84 Außer der Bemerkung, dass das von Kellermann beschriebene Amerika vergleichbar mit den zahlreichen anderen literarischen Werken, die von Amerika handeln, eine »Sigle des Gigantismus« ist, wie Sigrid Lange schreibt (Lange, Sigrid: Ingenieure ohne Eigenschaften und die Philosophie der Technik in der Literatur der Moderne, in: Dienel, Hans-Liudger (Hg.): Der Optimismus der Ingenieure. Triumph der Technik in der Krise der Moderne um 1900, Stuttgart 1998, S. 142) wurde diese These von der Forschung bisher nicht aufgegriffen.

85 Vgl. Heimböckel, Dieter: Zivilisation auf dem Treibriemen. Die USA im Urteil der deutschen Literatur um und nach 1900, in: Becker, Frank (Hg.): Mythos USA. ›Amerikanisierung‹ in Deutschland seit 1900, Frankfurt a. M. 2006, S. 59.

86 Kellermann: Der Tunnel, 1919, S. 75.

87 Ebd., S. 309.

88 Ebd., S. 78.

89 Ebd., S. 395. Mit Rüdiger Rabenstein gesprochen, ließe sich hier auch eine historische Verbindung zum Fahrrad beziehungsweise zum Radrennfahrer formulieren, bei der scheinbar eine ähnliche Entwicklung von Radrennsportler zum Auto-Rennfahrer oder aber zu einem ›weltlichen‹ Beruf stattfand: »Viele Radrennfahrer werden Automobilisten und Flieger bzw. Konstrukteure in diesem Bereich. Die bekanntesten dieser Rennfahrer sind nach Gronen die Gebrüder Opel, Farman, Wright sowie Rolls, Contenet, Dutrieux, Jaquelin, Poulain, der Erfinder der Zündkerze Champion, Tour-de-France-Sieger Lapize und Steherweltmeister Robl. Es ist der zeitliche Entwicklungsgang der Fahrzeug-

Auch im Führerabteil der neuen Transportmittel liegt der Kern der utopischen Tunnelwelt in der Beschleunigung der schon temporeichen amerikanischen Gesellschaft.

Wie der 24-Stunden-Betrieb andeutet, ist die Grenze zwischen Utopie und realer Möglichkeit allerdings schmal.[90] Schon zur Entstehungszeit ist eine Ausdehnung des täglichen Produktionszeitraumes bekannt und verbreitet,[91] und spätestens im Faschismus kommt auf den Straßen und in den Lüften eine mit Macs Lokomotivführern durchaus vergleichbare Verknüpfung von Sensation, Rennfahrern, Kulturvermittlern und Angestellten auf.[92] Bei Kellermann spielen aber nicht deutsche Autobahnen oder die Fliegerei eine Rolle, sondern das amerikanische Tempo. In welcher Verbindung steht also Amerika zur deutschen Geschwindigkeit? Vergleichbar mit dem Sechstagerennen dient der Amerikanismus im Sinne einer »Projektionsfläche für Begleiterscheinungen der Moderne«[93] auch in *Der Tunnel* dazu, Phänomene der Beschleunigung anhand einer räumlich bekannten Gesellschaftskonstellation benennen und verarbeiten zu können. Dabei kann es durchaus vorkommen, dass Amerika im Vergleich zu Europa als beschleunigt empfunden wurde. Allerdings zielen solche Beobachtungen in

technik, dass die fortschrittlich-kreativen Zeitgenossen zuerst in der Radsportszene aktiv sind und sich dann anderen Problemfeldern zuwenden.« (Rabenstein, Rüdiger: Radsport und Gesellschaft. Ihre sozialgeschichtlichen Zusammenhänge in der Zeit von 1867 bis 1914, Hildesheim 1991, S. 43.) Der Hinweis hierauf ist Alexander Kloses *Wahrnehmungsgeschichte des Fahrradfahrens* zu verdanken (vgl. Klose: Rasende Flaneure, 2003, S. 37).

90 Dieser schmale Grat scheint bei Kellermanns Technikfaszination bewusster Bestandteil zu sein. So heißt es diesbezüglich in Kellermanns Artikel *Phantastische Verkehrswege*: »Was heute als Utopie anmutet, ist morgen Wirklichkeit und übermorgen Selbstverständliches, das man kaum noch erwähnt.« (Kellermann: Phantastische Verkehrswege, 1943, S. 25.)

91 Schon Marx geht im *Kapital* darauf ein: Arbeit während aller 24 Stunden des Tags anzueignen gehört zu den grundlegenden Trieben kapitalistischer Produktion (vgl. Marx: Das Kapital, Bd. I, 1968, S. 271). Spätestens mit der Einführung von Gas- oder gar elektrischem Licht wurde dies auch problemlos möglich (vgl. König: Massenproduktion und Konsumgesellschaft. Ein historischer und systematischer Abriss, 2009, S. 51).

92 Dies zeigt sich etwa in der Bedeutung des 1938 bei einem Unfall verstorbenen Autorennfahrers Bernd Rosemeyer, der sowohl als Rennfahrer arbeitete wie auch als Propagandainstrument der neuen Autobahnen diente, oder in der Bedeutung der Fliegerei als eine ebenso technische wie kulturelle Leistung des deutschen Faschismus (vgl. Hermand, Jost: Kultur in finsteren Zeiten. Nazifaschismus, Innere Emigration, Exil, Köln 2010, S. 176 ff.). Diese Entwicklung hin zu einer Synthese von kulturellen und technischen Geschwindigkeitsmomenten ist nicht zwangsläufig einer faschistischen Barbarei zuzuschreiben, sondern lässt sich verallgemeinert auch als kapitalistische Entwicklungstendenz beschreiben. Der Kapitalismus, dessen innere Dynamik durch eine ständige Selbstrevolutionierung am Leben gehalten wird, treibt zu immer neuen Geschwindigkeiten. Notwendig hierfür sind sowohl die technische Entwicklung wie auch eine ideologische Anpassungsfähigkeit des Menschen an das sich beschleunigende Tempo. Sekundiert wird dieser Prozess, wie in der Einleitung erwähnt, durch eine kulturelle Vermittlung der neuesten Geschwindigkeit.

93 Heimböckel: Zivilisation auf dem Treibriemen, 2006, S. 55.

der Regel auf Phänomene, die die AutorInnen aus den deutschen Metropolen bereits kannten oder von denen zumindest davon ausgegangen wurde, dass sie (entweder als positive oder negative Erwartungshaltung) in einer globalisierten nahen Zukunft auch in Deutschland anzutreffen sein würden. Wenn Amerika als Projektionsfläche für Beschleunigungsphänomene erscheint, bedeutet dies also nicht, dass all die literarisierten Formen der Beschleunigung zwingend am eigenen Leib erfahren wurden. Möglicherweise wirkte diese auch nur als medial vermittelte Vorstellung oder als kulturelles (Angst-)Phantasma. Dennoch scheint die Beschleunigung auch in Deutschland soweit als Begleiterscheinung der Moderne etabliert zu sein, dass sie verarbeitet werden wollte – und dies besonders gerne, indem man sie geografisch als abgeschlossenes Bild wieder in die Ferne versetzte.[94]

Die These, dass es sich beim *Tunnel* um einen äußerst deutschen Roman handelt, ist zu betonen, weil man einwenden könnte, dass Kellermann in *Der Tunnel* schlicht seine eigenen Reiseerfahrungen literarisierte, dass also Deutschland oder Europa und deren Beschleunigungsphänomene gar nicht viel mit Amerika zu tun haben. Doch selbst wenn der Befund über die Verarbeitung eigener Erfahrungen in der Fremde zuträfe, hätte dies nur bedingt Einfluss auf andere Beobachtungen. Von Kellermanns mehrfachen USA-Aufenthalten existiert schriftlich lediglich ein 1909 erschienener kurzer Bericht über San Francisco, der vom städtischen Wiederaufbau nach dem großen Erdbeben von 1906 handelt.[95] Diese Reportage verdeutlicht aber auch als alleinstehender Text, wie das rasende Tempo als konstitutive und progressiv verstandene Eigenschaft Amerikas erscheint und sich dieses als Projektionsfläche für (sich globalisierende und in *Der Tunnel* zusätzlich beschleunigte) als progressiv wahrgenommene Beschleunigungsphänomene anbietet, dieses sich aber überhaupt erst als von Kellermann auferlegtes Dispositiv hervorhebt.[96] So legt Kellermann einen Schleier der Beschleunigung über Amerika, dessen Effekte er seinen Lesern als natürliche und beneidenswerte Ursache gesellschaftlicher Veränderung näher bringen will. In seiner Reportage erscheint San Francisco als Ort der rasanten Geschwindigkeit und ständigen Bewegung. Die Stadt tobt und rast, »[n]iemand hat hier Zeit«. Die Geschwindigkeit verdinglicht sich im Bewusstsein und manifestiert sich selbst in alltäglichen Kommunikationssequenzen: »Hier gab es keine lächerlichen Höflichkeiten, es wurde in einem glatten Telegrammstil gesprochen: All right, boy. I'll fix you up in a moment.« Dieser (Telegramm-)Stil

94 Bei der Kritik der sozialen Beschleunigung und deren Auswirkungen vermutlich infolge einer Angst vor dem fremden Eindringling, der Klärung aller negativen Folgen und der möglichen Abwehr über eine propagandistische Verortung in der Fremde; bei deren Befürwortung infolge einer in sich geschlossenen Beschreibung des Fehlenden oder des bereits wieder Abhandengekommenen.

95 Kellermann, Bernhard: Das neue San Francisco, in: Berliner Tageblatt und Handelszeitung, 22.10.1909, S. 1–2.

96 Heimböckel: Zivilisation auf dem Treibriemen, 2006, S. 57.

wird in *Der Tunnel* durch etliche Einschübe eigentlich einfacher Sätze imitiert werden:[97] »›Allan, wollen Sie das Feuer anmachen?‹ Und Allan antwortete: ›All right!‹«[98] Dabei ist die Kürzung der Sprache von Fragmenten der Höflichkeit zugunsten einer schnelleren Sprechweise für Kellermann kein Beispiel der Entfremdung – ganz im Gegensatz zu Kafkas *Verschollenem*. Vielmehr erscheint die amerikanische Geschwindigkeit als erstrebenswerte Eigenschaft, die sich expansiv auf das Bewusstsein der Menschen überträgt.

Auch andersweitig konstituiert sich San Francisco entlang der neuen Geschwindigkeit. So sei es letztlich dem Kontinuum des amerikanischen Tempos zu verdanken, dass der Wiederaufbau nach dem Erdbeben so schnell bewerkstelligt werden konnte: »Frisco stürzte zusammen, und man baute es wieder auf. Fertig, was gibt es da weiter zu sagen? Es hat den Rekord menschlicher Energie und der Schnelligkeit im Aufbau von Städten gedrückt – es hat das Tempo durchgehalten.« Ja, was gibt es schon zu sagen, wenn eine Stadt einzig aufgrund ihrer (im Bewusstsein der Bewohner verinnerlichten) Geschwindigkeit derart rasch wiederaufgebaut werden konnte, außer vielleicht, dass dieser Befund wenig mit realen wirtschaftlichen oder baulichen Entwicklungen und vielmehr mit einer von Kellermann auferlegten Bedeutung des amerikanischen Tempos zu tun hat – das ist der erwähnte Schleier, den Kellermann über Amerika legt. Wiederaufgebaut prosperiere San Francisco nun derart, dass dort selbst die ArbeiterInnen ihr gutes Geld verdienen, wobei ein großer Teil des Lohnes gleich wieder in den zahlreichen Vergnügungsstätten ausgegeben werde. Dieser Glaube an einen prosperierenden und rasenden amerikanischen Kapitalismus – was (wie im Kapitel zum Sechstagerennen schon ausgeführt) kein unbekannter Bestandteil des deutschsprachigen Amerikanismus war –, der in seinen temporeichen Abläufen sowohl den ArbeiterInnen als auch dem Kapital zugutekommt, ist ein zentrales ideologisches Versprechen des fordistischen Akkumulationsregimes und findet sich, wie sich noch zeigen wird, darüber hinaus auch in *Der Tunnel* wieder.[99]

97 Nicht ignoriert werden sollte dabei die Tatsache, dass solch einfache Sätze 1913 wohl noch einiges exotischer angemutet haben als heute und so durchaus auch der Verkaufsförderung dienen mochten.

98 Kellermann: Der Tunnel, 1919, S. 16.

99 Ein vergleichbares Argument zur Steigerung des Wohlstandes findet sich schon bei Taylor. In dessen Einleitung zu den *Grundsätzen wissenschaftlicher Betriebsführung* heißt es: »Das Hauptaugenmerk einer Verwaltung sollte darauf gerichtet sein, gleichzeitig die größte Prosperität des Arbeitgebers und des Arbeitnehmers herbeizuführen und so beider Interessen zu vereinen.« (Taylor, Frederick Winslow: Die Grundsätze wissenschaftlicher Betriebsführung, München 1913, S. 7.) Solche »Wohlstandsversprechungen« waren wesentlicher Grund für die »positive Aufnahme des Fordismus« in der deutschen Öffentlichkeit (König: Massenproduktion und Konsumgesellschaft. Ein historischer und systematischer Abriss, 2009, S. 48).

6.2.1 Das Prinzip ›Stimmungsbilder‹

An den wenigen Zitaten aus Kellermanns Reportage beziehungsweise aus dem *Tunnel* erkennt man bereits, wie dieser zur Übertreibung neigt. Macs Tempo ist zur »Raserei gesteigert«, und San Francisco ist nicht nur schnell, sondern hat den »Rekord menschlicher Energie« geschaffen. Dies hängt eng mit einem ästhetischen Prinzip zusammen, das Kellermann 1910 in einer Feuilleton-Besprechung von *Madame Butterfly* als Teil einer Aufführungskritik einführt. So geht es ihm weder im *Tunnel* noch in seiner Reportage zu San Francisco um eine »realistische Ausgestaltung. [...] Das Kolorit, eine Stimmung, das ist alles, was erforderlich ist«.[100] Wie sich im folgenden Unterkapitel zeigen wird, macht sich Kellermann in *Der Tunnel* insbesondere Widerspruchspaare für seine Stimmungsbilder zunutze, deren unterschiedliche Seiten anhand stark typisierter und dadurch übertrieben wirkender (Kontrast-)Figuren und Ereignisse erkannt werden sollen. Diese evozieren jenes Stimmungsbild von Amerika, das von Zeitgenossen durchaus als realistisch wahrgenommen wurde.[101]

So hat Kellermann mit seinem Stil Erfolg, davon sprechen 1913 zumindest die zahlreichen wohlwollenden Rezensionen zum *Tunnel*, die immer wieder betonen, wie gekonnt, weil als gutes Abbild, Kellermann die Stimmung des amerikanischen Tempos wiederzugeben wisse. Felix Salten schrieb beispielsweise in der *Freien Presse*, wie man sich »mit einem atemlosen Tempo«, »wie in einem Expresszug«, »eingehüllt von dem Dröhnen einer metallischen donnernden Kraft« durch Kellermanns Roman bewege: »[Der Tunnel] ist so durch und durch modern wie etwa die drahtlose Telegraphie. [...] Dieses Buch ist so völlig up to date wie ein Aeroplan, der zum Himmel ansteigt und mit seinem Propeller hoch über unsern Häuptern der Sonne entgegen das metallene Lerchenlied der Gegenwart singt.«[102] »Modern« meint an dieser Stelle, wie dies Robert Leucht beschreibt, dass bei Kellermann Phänomene verhandelt werden, die, wie die rasante Geschwindigkeit, zur Zeit des Erscheinens eine wichtige gesellschaftliche Rolle spielten, Kellermann also eine Stimmung vermittele, die der Welt in ihrer höchsten Entwicklung entspricht.[103] Kurt Pinthus glaubte ebenfalls ein solches Kolorit zu erkennen, in dem der »Roman in einem rasenden Tempo stürmt«, und sah darin

100 Kellermann, Bernhard: Madame Butterfly. Eine harmlose kritische Betrachtung, in: Berliner Tageblatt und Handelszeitung, 28.4.2010, S. 2–3.

101 Auch das Einfügen englischer Sätze ist Teil einer Strategie der Generierung von Stimmungsbildern.

102 Salten: Der Tunnel, 1913. Ähnlich positiv wird *Der Tunnel* von Arthur Schnitzler in einer kurzen Notiz vom 19. Mai 1913 beschrieben: »Kellermanns *Tunnel* mit besonderem Vergnügen ausgelesen. Wohl etwas schwindelhaft, aber genialisch. Kolportage, aber Kraft. Wieviel Talent gibts doch in der Welt.« (Zitiert nach Urbach, Reinhard: Notizen zu Lektüre und Theaterbesuchen (1879–1927), in: Modern Austrian Literature 6 (3/4), 1973, S. 13.)

103 Vgl. Leucht: Dynamiken politischer Imagination, 2016, S. 270.

eine Tendenz, in der »die Sachlichen und Energischen triumphieren«.[104] Auch spätere Rezensionen berichteten davon, wie Kellermann die Stimmung und die darin angelegten Tendenzen gekonnt umsetze. Heimito von Doderer schrieb in einem Tagebucheintrag vom 26. Juni 1941 beispielsweise von einem jener wenigen »atmosphärisch so konzentrierten Bücher«, dessen »starke Subjekte« noch im Einklang mit der Technik stehen, und nennt als weiteres Beispiel hierfür nur H. G. Wells.[105]

Sowohl Pinthus als auch Saltens Bemerkungen zu Kellermanns Tempo treffen vor allem dann zu, wenn man die Raffungen, die raschen Abfolgen einzelner Episoden, das Thema des Romans, die »Adjektive und Adverben der Velozität«[106] oder die Verdinglichung der Geschwindigkeit in der Romanwelt als Indikatoren nimmt. Allerdings wird in den seltensten Fällen definiert, was die Rezensenten unter dem rasenden Tempo verstehen und ob damit ein Zeitgefühl oder eine poetologische Eigenheit des Romans gemeint ist. Geht es um die Erzählgeschwindigkeit oder um die Sprache, dann müsste man zumindest die Gegentendenzen des Romans erwähnen. So lebt *Der Tunnel* von etlichen szenischen Darstellungen, die den Erzählfluss merklich verlangsamen und so ein differenziertes Stimmungsbild generieren. Die Klärung des emotionalen Innenlebens der Figuren kann viel Zeit in Anspruch nehmen. Beispielsweise wird gegen Ende Mauds Angst, dass dem eigenen Kind etwas geschehen könnte, mehr als eine Seite lang ausführlich geschildert. Zudem gibt es zwar tatsächlich zahlreiche abrupte Schnitte, und zumindest teilweise könnte man vielleicht von einer »forcierten Prosa«[107] sprechen, Schnitte und Tempo werden aber ebenso ergänzt durch vergleichbar lange Ausführungen einzelner Episoden. Vergleichbares gilt auch für die Sprache: Weder macht Kellermanns Faible für Nominalsätze den Text zu einem Abbild der Beschleunigung, noch findet man einen futuristischen Sprachgebrauch oder vergleichbare Versuche, die Technik sprachmimetisch zu imitieren – einzig der Telegrammstil, der sich vor allem in den englischen Einschüben bemerkbar macht, kommt einer sprachlichen Imitation von Geschwindigkeit nahe. Es mag zwar eine »Binsenwahrheit«[108] sein, wie Dieter Heimböckel schreibt, dass Romane der Geschwindigkeit nicht automatisch schnell sind. Angesichts der auch in Forschungsbeiträgen aufgegriffenen Meinung aus den frü-

104 Pinthus, Kurt: Bernhard Kellermann: Der Tunnel, in: Zeitschrift für Bücherfreunde 5, 1913, S. 164.

105 Doderer, Heimito von: Tangenten. Tagebuch eines Schriftstellers 1940–1950, München 1964, S. 142.

106 Miloradovic-Weber: Der Erfinderroman 1850–1950, 1989, S. 120. Miloradovic-Weber macht beispielhaft hierfür darauf aufmerksam, wie alleine auf den ersten beiden Seiten die Wörter ›stürzen‹, ›schleudern‹, ›ausschreien‹, ›blitzschnell‹, ›ungeduldig bebend‹, ›sausend‹, ›schweißtriefend‹ und ›tollkühn‹ vorkommen.

107 Vgl. Klotz, Prosa: Forcierte Prosa. Stilbeobachtung an Bildern und Romanen der Neuen Sachlichkeit, in: Wolff, Rudolf (Hg.): Erich Kästner: Werk und Wirkung, Bonn 1983, S. 70–90.

108 Heimböckel: Zivilisation auf dem Treibriemen, 2006, S. 65.

hen Rezensionen, dass man es mit einem schnellen Roman zu tun habe,[109] scheint die Beobachtung aber dennoch wichtig.

6.2.2 Widersprüche als Handlungsmotoren

Das ästhetische Prinzip, Stimmungsbilder zu produzieren, funktioniert im *Tunnel* weitgehend über eine Erzählstrategie, die mit als Handlungsmotoren dienenden Widersprüchen arbeitet. Deren Seiten werden anhand starker Typisierungen und Kontraste betont. Typisierend meint hier, dass Figuren als verdichteter Ausdruck einer jeweiligen Gruppe oder Klasse von Personen erscheinen und eine Seite eines jeweiligen Widerspruches darstellen.[110] Relativ offen positioniert sich der Roman dabei und unterstützt eine von ihm bevorzugte Seite. Bezüglich vorhandener Widersprüche schon angesprochen wurde das Verhältnis der Natur zur Technik und der Wissenschaft zum Kapital.[111] Während beim ersten Fall die Technik dominant wirkt, beginnen sich Wissenschaft und Kapital gegenseitig anzutreiben, was der Roman als positiv für die Menschheit zu vermitteln versucht, letztlich aber doch dem Kapital zugutekommt.[112] Andere in *Der Tunnel* wirkende Widersprüche sind die Geschlechterverhältnisse, die Verhältnisse Ingenieur/Arbeiter, Kapital/Arbeit, raffendes/schaffendes Kapital, (mediale) Vermittlung/Realität und als Nebenschauplatz die Widersprüche zwischen verschiedenen Kapitalfraktionen.[113] Trotz der expliziten Kenntlichmachung einzelner Widersprüche durch

109 Thorsten Unger beispielsweise spricht davon, dass das Arbeitstempo »seine Entsprechung auch im raschen Erzähltempo des Romans« finde (Unger: Diskontinuitäten im Erwerbsleben, 2004, S. 135). Unger verweist auf der Makroebene durchaus nachvollziehbar auf das mehrsträngige Erzählen bei Kellermann, bei dem durch die Wechsel der Ebenen scharfe Schnitte entstehen, die den Eindruck eines raschen Erzählens erwecken. Allerdings sind dies nicht die einzigen Ebenen, und der Roman ist eben nicht einfach nur Abbild der neuesten Geschwindigkeit.

110 Es wäre gesondert zu untersuchen, ob dieser literarischen Form eine »rapide und messerscharfe [ökonomische] Entwicklung« vorhergeht, die »alle Gegenstände [...] fanatisch demselben Typisierungs-Verfahren« (Brunngraber: Karl und das zwanzigste Jahrhundert, 1999, S. 171 f.) unterwirft.

111 Es muss betont werden, dass das, was im Roman mitunter als Widerspruch deklariert wird, real ein ›Scheinwiderspruch‹ sein kann. Wenn also beispielsweise vom Widerspruch zwischen dem ›raffenden‹ und dem ›schaffenden‹ Kapital gesprochen wird, dann handelt es sich dabei um einen Widerspruch, der nicht mit realen ökonomischen Widersprüchen identisch ist, sondern der vom Roman beziehungsweise von kulturellen Denkmustern konstruiert wird.

112 Dahingehend zielt auch die These von Segeberg, wenn er den Roman kritisch hinsichtlich seines Identifikationsangebots eines rassistisch verschärften Fordismus untersucht und zur Erkenntnis kommt, dass der Roman (vielleicht entgegen der Intention des Autors) in seiner zweckrationalen Entfaltung der Technik letztlich dem Kapital dient.

113 Es wäre gesondert zu untersuchen, ob diese recht einfach gehandhabte Dialektik Kellermanns nicht auch zu dessen Faszination in der UdSSR und der DDR beigetragen hat oder ob die breite Rezeption von Kellermann einzig aufgrund einer Identifizierung mit der Figur des Ingenieurs stattfand (zur

den Roman können diese in ihrer Wirkung komplex konzipiert sein. Das Verhältnis von Mann und Frau beispielsweise trifft hauptsächlich auf die bürgerlichen Protagonisten Maud, Ethel und Mac zu. Hier aber wirken zusätzlich auch andere Widersprüche, etwa das Verhältnis des Ingenieurs zum Arbeiter. Bei den Arbeiterinnen sieht es anders aus. Diese dienen als monothematisch determinierte Figuren vor allem der regressiven Darstellung einer unzivilisierten, überholten Arbeiterklasse und wirken weniger als Ausdruck einer Widerspruchsseite in Geschlechterfragen.

In der ›vermännlichten‹[114] Welt des Tunnels erscheint allerdings auch sonst der berufliche Hintergrund weitaus prägender als der geschlechtliche. Jener bestimmt maßgebend die Sozialisation und das Verhalten der Figuren. Auf den Baustellen und in der Tunnelstadt trifft eine aufstrebende Klasse der Ingenieure auf eine überholte Arbeiterklasse. Was zunächst noch als Einheit von Unterschieden funktioniert, spaltet sich zunehmend in ein Heer heroischer Ingenieure und in unzivilisierte »Arbeiterhorden«.[115] Sichtbar gemacht wird diese antagonistische Gegenüberstellung insbesondere beim Tunnelunglück. Hier ist es einzig der Aufopferungsbereitschaft der Ingenieure zu verdanken, dass Schlimmeres verhindert wird. »Wie für Allan war der Tunnel für die Ingenieure ein Werk, für das sie Gesundheit und Leben einsetzten.«[116] Während die mutigen Ingenieure unter Todesfurcht für das Leben anderer kämpfen, den Stollen sichern und die letzten Züge zur Flucht verteidigen, stolpern die Arbeiter kopflos in Richtung Ausgang. Die Arbeiter weigern sich, ihren Genossen zu Hilfe zu kommen. Während die Ingenieure den Tunnel retten und wie gewohnt eilen, sind die Arbeiter nun anderweitig beschäftigt. In der Tunnelstadt tobt ein Aufstand, man singt »gleichzeitig die Marseillaise, die Internationale, die Union-Hymne«[117] und eine zerlumpte, halbnackte Arbeiterin leitet im rasenden Wahn den tödlichen Angriff auf Maud ein, die eigentlich nur helfen will.

Gebrochen wird das Verhältnis der Ingenieure zu den Arbeitern über das Verhältnis der Masse zum Individuum. Im Gegensatz zu den individualisierten Ingenieuren wirken die Arbeiter als fremdbestimmte Massenpartikel. Wälzte sich das Heer der Arbeitslosen zu Beginn des Romans durch New York, um Arbeit beim Tunnel-Syndikat

Faszination von Kellermanns *Der Tunnel* in der UdSSR und in der DDR vgl. Segeberg: Literarische Technik-Bilder, 1987, S. 200; Droste: Bernhard Kellermann und sein Tunnel in die Zukunft, 2004, S. 180; Miloradovic-Weber: Der Erfinderroman 1850–1950, 1989, S. 143).

114 Auch dies ist ein Element des Fordismus: »[Unter] Lohnarbeit wurde nun zunehmend männliche Arbeit verstanden, während gerade die Industriearbeit noch bis ins ausgehende 19. Jahrhundert in starkem Ausmaß Frauensache war.« (Bänziger: Fordistische Körper in der Geschichte des 20. Jahrhunderts, 2013, S. 20.)

115 Kellermann: Der Tunnel, 1919, S. 213.

116 Ebd., S. 237.

117 Ebd., S. 214.

zu finden, »trotteten Horden von Negern«[118] nun personifiziert als »dampfender, lauter Schweiß«[119] zurück. Die Demonstrierenden »rollten die Augen und schrien sinnlos«.[120] Die Mäuler der zum »dumpfen Takt« marschierenden Arbeiter sind »verzerrt von der Anstrengung, Lärm zu machen«.[121] Die Arbeitermasse wird mehr und mehr zur grotesken Kreatur, während Ingenieure die neuen Helden sind. Hierfür führt Kellermann zwei weitere heldenhafte Ingenieursfiguren ein. Müller, ein fettleibiger deutscher Ingenieur, baut den Tunnel von den Azoren aus und legt dort eine besondere Geschwindigkeit an den Tag. Im amerikanischen Stollen hat ein Deutschrusse mit dem sprechenden Namen Strom seinen Auftritt – das Spiel mit dem Namen wird des Öfteren ausgereizt, beispielsweise indem Strom am Ende »den vollen Strom«[122] für die Höchstgeschwindigkeit einschalten darf. Strom ist eigentlich Elektrotechniker auf den Bermudas, wird später aber zu Macs rechter Hand. Er ist während des Unglücks zu Besuch in Macs Stollen. Als sich die Explosion ereignet und die Arbeiter in Panik den Tunnel verlassen, begibt sich Strom in entgegengesetzter Richtung zur Unglücksstelle, um dort für Sicherheit und die Rettung des Tunnels zu sorgen. Drei Stunden vor dem möglichen Erstickungstod wird er von Mac und seiner Rettungstruppe befreit. Stroms Arbeitseifer wiederholt sich an späteren Stellen, zum Beispiel als er Mac vor dem Brand im Firmengebäude rettet oder als er sich Jahre nach dem Tunnelunglück, als die Arbeiter sich wegen aufkommender Hitze nicht mehr an die Tunnelfront getrauen, mit einem freiwilligen Stoßtrupp bis zur eigenen Ohnmacht in die Bohrschlacht begibt. Während Mac sich mehr und mehr zurückzieht, die Freizeit zu genießen beginnt und das Geschehen von der Ferne leitet, übernimmt Strom – der nordische Mensch – die Rolle des ausführenden Ingenieures – in manchen Situationen, bis er vor Schweiß und Anstrengung enthumanisiert »kaum mehr menschenähnlich«[123] aussieht. Als Teil einer neuen Generation übertrifft Strom Macs bisherige Leistung. Der Erzähler versichert: »Strom leistete Übermenschliches.«[124] Wie Harro Segeberg dies schon als These formuliert hat, liegt es aufgrund verschiedener Stellen auf der Hand, dass Strom nicht nur wegen seiner »Kaltblütigkeit«[125] oder seinen »eisigen Glasaugen und seinem toten Gesicht«[126] als eine erschreckend lebensechte, frühe Verkörperung eines Stoßtruppführers aus dem Ersten Weltkrieg – Stroms Charakter entspricht Kellermanns Pionieren aus dessen Tunnel-Reportage – oder gar als Figur der Waffen-SS ge-

118 Ebd., S. 255.
119 Ebd., S. 263.
120 Ebd., S. 255.
121 Ebd., S. 256.
122 Ebd., S. 401.
123 Ebd., S. 385.
124 Ebd.
125 Ebd., S. 387.
126 Ebd., S. 350.

lesen werden kann.[127] Auch darin liegen inhaltliche Gründe für den anhaltenden Erfolg von Kellermanns Roman nach 1933. Albert Speers Aussage, dass Hitler über *Der Tunnel* bemerkt haben soll, dass dieser einer seiner »großen jugendlichen Leseerfahrungen«[128] gewesen sei, ergänzt diesen Befund über das mögliche »Identifikationsangebot«[129] von Kellermanns Roman für reaktionäre Bewegungen, wenn auch eine Bestätigung für Speers Bemerkung nicht vorliegt.[130]

Regressiv wirkt *Der Tunnel* auch in seinem dargestellten Verhältnis des Finanzverantwortlichen Samuel Woolfs zu Mac beziehungsweise in einem darüber vermittelten Verhältnis eines ›schaffenden‹ zu einem ›raffenden‹ Kapital. Motivisch unterlegt ist die Figur Woolfs durch antisemitische Stereotype.[131] Während Mac nicht nur als Ingenieur, sondern auch als Unternehmer um das Wohl des Tunnels besorgt ist, lässt Woolf sein Geld zum Unglück ganzer Völker in die Schlachten ziehen, ohne dafür viel Verantwortung zu übernehmen: »S. Woolfs Dollar waren Milliarden rasender kleiner Krieger, die sich mit dem Geld aller Nationen und aller Rassen schlugen.«[132] Dies geschieht lange Zeit erfolgreich, sodass Woolf nicht weiter auffällt, zumindest nicht negativer als sonst, denn Sympathien erhält dieser durch den Erzähler nie. Woolfs Motivation, mehr und mehr mit dem Geld des Unternehmens zu spekulieren, ist auf eine nicht zu stillende Gier zurückzuführen. Woolf wird von einem inneren Machtbedürfnis ergriffen. Dies steigert sich schließlich in einen Größenwahn, der ihn das Projekt

127 Segeberg: Literarische Technik-Bilder, 1987, S. 203 f.

128 Speer, Albert: Spandauer Tagebücher, Frankfurt a. M. 1975[3], S. 460.

129 Segeberg: Literarische Technik-Bilder, 1987, S. 174.

130 Es muss betont werden, dass die Rezeption durch faschistische Bewegungen mitunter in Abgrenzung zur Person Kellermann geschah. Dieser fiel nach 1933 trotz *Der Tunnel* in Ungnade und dessen Revolutionsroman *Der 9. November* wurde Opfer der Bücherverbrennung. Kellermann konnte den deutschen Faschismus allerdings in der inneren Emigration überstehen – mit ideologischen Zugeständnissen, wie sich in dessen technikeuphorischem Artikel von 1943 über die neuen Verkehrswege zeigt. Nach dem Krieg schloss sich Kellermann unter anderem als Abgeordneter und kulturpolitischer Vertreter dem Aufbau der DDR an. Dieser politische Hintergrund mag ein zusätzlicher Grund für die positive Rezeption von *Der Tunnel* in den realsozialistischen Staaten sein.

131 Zum Antisemitismus von Kellermanns Roman vgl. Lange, Matthew: Der Tunnel, in: Handbuch des Antisemitismus, Bd. 7, Berlin, Boston 2014, S. 506–507; Segeberg: Literarische Technik-Bilder, 1987, S. 195 ff.; Miloradovic-Weber: Der Erfinderroman 1850–1950, 1989, S. 129 ff.; Schwarz, Egon: Pfeife zwischen den Haifischzähnen, in: Schwarz, Egon: Literatur aus vier Kulturen. Essays und Besprechungen, Göttingen 1987, S. 98. Alle Untersuchungen bezüglich Antisemitismus berufen sich auf die Figur Woolf. Zu fragen wäre, ob es weitere antisemitische Momente bei Kellermann gibt, beispielsweise wenn das einsam in einem Walde stehende Krematorium, der Ort des rationalisierten Todes der Tunnelstadt, »einer Synagoge ähnlich sah« (Kellermann: Der Tunnel, 1919, S. 148). Der Antisemitismus wurde zeitgenössisch als solcher verstanden. Oswald Floeck beispielsweise schildert in seiner Rezension, wie gut Kellermann Woolf als »wahres Prototyp des skruppellosen [sic] jüdischen Finanzgenies« (Floeck: Der Sensationsroman, 1914, S. 614) zeichne.

132 Kellermann: Der Tunnel, 1919, S. 164.

fassen lässt, Mac zu übertreffen: »In zehn Jahren würde die Großmacht S. Woolf den Tunnel annektieren«,[133] so dessen Wunsch. Daraufhin beginnen die verhängnisvollen Spekulationen, die zu Woolfs Ende führen.[134]

Kellermann bedient sich nicht nur über das Verhältnis von ›schaffendem‹ zu ›raffendem‹ Kapital antisemitischer Motive. Matthew Lange macht in seinem Enzyklopädie-Eintrag zum Antisemitismus in Kellermanns Roman auch auf Woolfs »körperliche Charakteristiken des ›orientalischen Typus‹«[135] aufmerksam. Dies trifft bei genauer Lektüre allerdings nur bedingt zu, denn dieser antisemitische Typus ist ein Bild, von dem der Roman zuerst als massenmediales Abbild berichtet, bevor der Erzähler die Merkmale selbst übernimmt. So heißt es an derjenigen Stelle, in der das Adjektiv ›orientalisch‹ das erste Mal auftaucht: »Sein Porträt erschien in den Abendblättern: ein würdevoller, ernster, etwas fetter Gentleman von orientalischem Typus.«[136] Auch andere antisemitische Äußerungen stammen nicht aus dem Munde des Erzählers selbst, sondern werden dem Leser als Beschreibung textlicher Quellen präsentiert. Bei der Demonstration nach dem Grubenunglück halten die Arbeiter beispielsweise Plakate mit Karikaturen in die Luft, auf denen unter anderem zu lesen und zu sehen ist: »›S. Woolf mit Harem!‹ ›Jude und Champion der Schwindler!‹«[137] Der Antisemitismus lässt sich dadurch nicht negieren, ist er doch nicht nur vermittelte Botschaft oder direkte Rede, sondern findet sich beispielsweise ebenso in der Darstellung eines raffenden Finanzkapitals. Doch diese zweite Erzählebene deutet die Problemlage des letzten prägenden Widerspruchs in Kellermanns Roman an: Realität, Tiefenstruktur, durch verschiedene Medien vermittelte Bilder und daraus entstehende Realitäten können zusammenfallen, sie können aber auch divergieren.

Dieser Widerspruch findet seinen Ausdruck in zwei verschiedenen Darstellungs-

133 Ebd., S. 281. Dieser Hass geht einher mit einer Amerikanisierung des Konflikts: »Plötzlich erkannte [Woolf], dass Allan ein Amerikaner war, ein geborener und er nur ein gewordener, und Allan war stärker.« (Ebd., S. 300.)

134 Harro Segeberg hat schon darauf aufmerksam gemacht, dass der Versuch der moralischen wie ökonomischen Abgrenzung des korrekt arbeitenden Unternehmens gegenüber dem raffenden Finanzkapital ein Leitmotiv ist, das historisch von Unternehmerseite aufgegriffen wurde (vgl. Segeberg: Literarische Technik-Bilder, 1987, S. 197). Bekanntestes Beispiel vor dem Faschismus ist wohl das von Henry Ford herausgegebene Werk *Der internationale Jude*. Darin wird unter anderem erklärt, dass »die wirklichen Kapitalisten der Welt« (Ford, Henry (Hg.): Der internationale Jude, Leipzig 1937, S. 40) die Juden seien und diese als Gegenspieler des Arbeiters wie aber auch des korrekten Unternehmers auftreten. Dies passt zur Figur Lloyd, insofern dieser immer wieder als mächtigster und reichster Mann in Erscheinung tritt, nie jedoch als Kapitalist betitelt wird – auch zu Beginn nicht, insofern ist es nicht nur, wie Segeberg schreibt, ein Läuterungsprozess, den Lloyd durchmacht (vgl. Segeberg: Literarische Technik-Bilder, 1987, S. 195).

135 Lange: Der Tunnel, 2014, S. 506.

136 Kellermann: Der Tunnel, 1919, S. 114.

137 Ebd., S. 256.

ebenen. So existiert vergleichbar mit dem Zeitungsporträt über Woolf eine sich in *Der Tunnel* durchziehende Form der Darstellung, die auf einer Vermittlung durch Massenmedien wie Zeitungen oder Kino basiert.[138] Dies nutzt der Roman einerseits zur Charakterisierung der Figuren, andererseits zur Vermittlung größerer Sinnzusammenhänge. So wird beispielsweise die epische Rolle des Eisens, das den Tunnelbau ermöglicht und zugleich dessen Ästhetik prägt, über den Verweis auf die Filme der Edison-Bioskop-Gesellschaft erwähnt: »Edison Bio verkündete das Epos des Eisens, größer und gewaltiger als alle Epen des Altertums.«[139] An dieser Stelle fordert die Verschiebung der Darstellungsebenen die Nachfrage ein, inwiefern das Epos durch die moderne Technik im Medium Kino tatsächlich eine neue Gestalt erhalten kann, die mächtiger als alle seine Vorgänger wirkt. Der Roman reflektiert dadurch die Macht neuer Darstellungsformen. Deshalb ist die zweite Darstellungsebene nicht einfach ein zusätzlicher, aber eigentlich funktionsfreier Gestaltungsraum, sondern dient im Sinne der Reflexionsfähigkeit des *Tunnels* der Perspektivierung beziehungsweise der kritischen Rückfrage darüber, inwiefern sich Realität und mediales Bild tatsächlich entsprechen und wie darüber vermittelt Realitäten zustande kommen.[140] Die Sichtbarmachung der verschiedenen Ebenen der Darstellung hat unter anderem Auswirkungen darauf, wie die Ingenieure zu lesen sind. Wie erwähnt, sieht beispielsweise Harro Segeberg in der Figur des Ingenieurs gedankliche Verstrickungen und Anknüpfungspunkte für kommende faschistische Bewegungen. Robert Leucht erwidert dem in seiner Habilitationsschrift, dass Mac als Ingenieur primär ein Medienerzeugnis sei und man deshalb hinter das Reflexionsniveau des Romans fallen würde, wenn man die zwei Ebenen der Erzählung einfach zusammenlegen würde.[141] Dies stimmt, soweit Mac davon betroffen ist. Allerdings ist es so, dass bei Strom keine vergleichbare mediale Inszenierung stattfindet und dieser entweder eine vom Erzähler direkt inszenierte oder zumindest durch direkte Rede anderer Figuren charakterisierte Figur ist. Zudem wird die Klasse der Ingenieure nicht nur über

138 Ich gehe im Folgenden von zwei Ebenen aus und fasse dabei auf der Seite der Medien mehrere Darstellungsformen zusammen. Man könnte sich durchaus fragen, ob es mit der Reklame nicht eine dritte Ebene gibt, die von den Zeitungsberichten und Kinos zu unterscheiden wäre.

139 Kellermann: Der Tunnel, 1919, S. 173.

140 Christa Miloradovic-Weber verneint diese kritische Ebene in ihrer Dissertation: »Der Roman der Superlative kann nicht gleichzeitig mit Suggestivmitteln arbeiten und aufklärerisch wirken wollen. Das letztlich Demaskierende oder wirklich Utopische im Sinne Blochs fehlt in diesem Roman.« (Miloradovic-Weber: Der Erfinderroman 1850–1950, 1989, S. 121.) Während dem zweiten Punkt zuzustimmen ist, müsste bezüglich dem ersten Satz geklärt werden, wieso sich dies ausschließen sollte, da es sich ja explizit um zwei unterschiedliche Darstellungsebenen handelt, die sich nicht entsprechen müssen.

141 Vgl. Leucht: Dynamiken politischer Imagination, 2016, S. 270–272. Nicht auf die zwei Darstellungsebenen bezogen, findet sich die Vermutung, dass Kellermann im Tunnel ein ambivalentes Verhältnis zum technischen Fortschritt beschrieb, auch bei Glass: Future Cities in Wilhelminian Utopian Literature, 1997, S. 117 f.

das Medium Kino oder Zeitung in Szene gesetzt, sondern ebenso sehr über die Handlungsebene, bei der ein offener Widerspruch zwischen Ingenieuren und Arbeitern oder zwischen Ingenieuren und dem Finanzkapital zutage tritt. Solche vom Roman vermittelte Widersprüche, die selten ohne nahegelegte Positionierungen funktionieren, und weniger das Bild einzelner Figuren sind es letztlich, die einen regressiven Resonanzraum generieren, auf den später wohlwollend reagiert wurde. Entsprechend wichtig ist deshalb zwar die Berücksichtigung der medialen Darstellungsebene, sie ist aber für die politische Lektüre des Romans nicht alleine ausschlaggebend.

Robert Leucht ist allerdings zuzustimmen, wenn er die Differenz der beiden Ebenen viel stärker als die bisherige Forschung liest. Die Unterscheidung wird vom Roman immer wieder durch (manchmal ironische) Brechungen markiert, beispielsweise als Edison-Bio schon Millionen erwirtschaftet hat und die ganze Welt Mac vom Kino kennt, nur er selbst »noch nicht Zeit gehabt [hat], sich den Tunnelfilm anzusehen, obgleich die Edison Bio wiederholt versucht hatte, ihn an den Haaren hineinzuziehen«.[142] Auch Maud bestätigt an einer Stelle den Eindruck, dass zwischen medialer Sensation und dahinterliegender, allerdings oftmals nicht erkannter Tiefenstruktur zu unterscheiden sei. Denn Mac sei eigentlich gar nicht so, wie er in der Öffentlichkeit dargestellt wird: »Sie befürchtete auch, daß [Macs] Nimbus in der Öffentlichkeit verblassen würde, wenn die Leute wüßten, wie simpel sein Wesen im Grunde genommen sei.«[143] Ein drittes Beispiel, das die mediale Praxis ausstellt und zugleich vom Leser deren Bewertung einfordert, ist das Tunnelunglück. Während die Arbeiter sterben und die Ingenieure um ihr Leben kämpfen, profitiert Edison Bio von der Katastrophe, wie dies in sachlicher Ruhe geschildert wird:[144] »Edison-Bio verdiente in diesen Wochen ein Vermögen.«[145]

Soweit die Massenmedien und ihre Auftragsgeber profitieren, muss ihnen aus einer kritischen Distanz begegnet werden. Zuvor schon reflektiert der Roman, wie die Faszination am Tunnel stark mit dessen medialer Inszenierung zusammenhängt. Das Volk beispielsweise investiert erst dann in das Bauprojekt, als der Tunnel durch Zeitungsberichte und Filmvorführungen eine künstliche Aura entwickelt hat. Die Menschen, »[s]

142 Kellermann: Der Tunnel, 1919, S. 174.

143 Ebd., S. 105.

144 Ein vergleichbares Verhältnis zwischen relativer Ruhe und Energie, das mit der Darstellungsebene verknüpft ist, findet sich auch an anderer Stelle. So heißt es, als der erste Tote aus dem Tunnel geborgen wird (dieser starb allerdings nicht durch das Unglück, sondern durch einen Streit um einen Platz auf dem Fluchtzug), in einer von einem sachlichen Kurbeln der Technik in einen Schrei der Menschen wechselnden Situation: »Immerhin war er der erste Tote. Der Photograph der Edison Bio kurbelte. Als der Tote in das Stationsgebäude getragen wurde, ereignete sich eine seelische Explosion in der Menge! Die Wut flammte auf! Und plötzlich schrien alle« (ebd., S. 212). Das Geschäft der Filmindustrie mit der Reproduktion der seelischen Explosion funktioniert technisch zugleich sachlich und ruhig, wie es die Sensation in seinem Abbild energiereich zu präsentieren und zu verkaufen weiß.

145 Ebd., S. 253.

elbst unfruchtbar, stürzten sie sich von jeher auf fremde Ideen, um sich daran zu erwärmen […] und über die eigene Dumpfheit und Langeweile wegzutäuschen. Sie waren ein Heer von Zeitungslesern, die dreimal täglich ihre Seele mit den Schicksalen unbekannter Menschen heizten.«[146] Gerade an dieser Stelle wird der Roman bemerkenswert selbstreflexiv. So erscheinen nicht nur Investitionen und Ansehen als Ergebnis massenmedialer Bilder, auch andere gesellschaftliche Phänomene müssen als Antwort auf die gesellschaftlichen Bedingungen der Welt gelesen werden. Unterhaltung und Sport beispielsweise sind Ergebnisse einer beschleunigten Urbanität, die körperlich wie geistig durch Zerstreuung verarbeitet beziehungsweise überlebt werden will:

> »Ein bißchen billige Zerstreuung, Theater, Kinos, Boxkämpfe und Varietés, wenn der sausende Treibriemen auf ein paar Stunden stillestand — um das Schwindelgefühl zu überwinden. Aber viele hatten alle Hände voll zu tun, ihren Körper zu trainieren, damit sie Kraft genug hatten, die Reise morgen wieder mitmachen zu können. Dieses Training nannten sie Sport. Das Leben war heiß und schnell, wahnsinnig und mörderisch, leer, sinnlos. Tausende warfen es fort. Eine neue Melodie, wenn wir bitten dürfen, nicht die alten Gassenhauer! Und Allan gab sie ihnen. Er gab ihnen ein Lied aus Eisen und knisternden elektrischen Funken, und sie verstanden es: es war das Lied ihrer Zeit und sie hörten seinen unerbittlichen Takt in den rauschenden Hochbahnzügen über ihren Köpfen.«[147]

Kellermanns Amerika ist ein Ort rasender Bewegung, an dem sich der Mensch auch dann bewegen will, wenn er gerade von der rasenden Arbeit zu pausieren hat. Diesen beschleunigten Lebensrhythmus, der genauso mörderische Niederlagen wie schnelle Lebenserfolge produziert, trägt der Tunnel nach Europa, indem er ihn in seinen Stollen bis ins Detail beständig reproduziert: Strom, der den Weg nach Europa bohrt, ist nichts anderes als die Personifikation des »knisternden elektrischen Funkens«, den Mac den Menschen gibt. Doch wie kann dieses Lied aus Eisen und Funken Reize ausstrahlen, wenn dessen Rhythmus nicht nur heiß und schnell, sondern zugleich mörderisch, leer und sinnlos wirkt? Es sind die Stadt und ihre Kulturangebote, die einen neuen Bewegungsrhythmus vorgeben, dem man nicht zu entkommen scheint.[148] Doch auch Mac selbst erbringt eine Integrationsleistung, indem er dem Wissen um die Ablehnung massenmedialer Täuschungsangebote zuvorkommt, sich selbst als dessen au-

146 Ebd., S. 120.

147 Ebd., S. 121.

148 Dies ist rückblendend auf das Kapitel zum Sechstagerennen nochmals ein Hinweis darauf, welche wichtige Rolle Kulturprodukte bei der Integration von Geschwindigkeitsnormen spielen beziehungsweise wie Kulturprodukte als Vermittler fordistischer Zeitnormen der Expansion fordistischer Produktionsordnungen in den Fabriken vorhergehen können.

thentisches Gegenbild präsentiert und dabei die neue Melodie über Zeitungsartikel und Werbeplakate als begrüßenswert verkauft: »Dieser Mann versprach keine Claims im Himmel, er behauptete nicht, daß die menschliche Seele sieben Etagen habe. Dieser Mann trieb keinen Humbug mit endgültig vergangenen und unkontrollierbaren zukünftigen Dingen, dieser Mann war die Gegenwart.«[149] Diese im Sinne bester PR vermittelte Authentizität Macs, die der Expansion des Tunnels materiell wie ideologisch Vorschub leistet, indem sie eine Gegenwart suggeriert, die eine stabile Zukunftsaussicht in einer kontingent gewordenen Welt verspricht, lässt sich bezüglich ihrer medialen Strategie verallgemeinern. Mac steuert und harmonisiert die Folgen der sozialen Beschleunigung in einer durch Kino und Zeitung konfigurierten Rahmung.[150] In diesem Kontext kann das fordistische Amerika einerseits als medial vermittelter Ort gelesen werden: Heiß, schnell und sinnlos zugleich ist die rasende Welt erst in Verbindung mit den zahlreichen dezentralisierten urbanen Wahrnehmungsformen, die die Kulturindustrie über Zeitungen, Kinos oder anderen Vergnügungsstätten den Massen anbietet.[151] Dem liegt mit Mac und seinem Tunnel-Unternehmen andererseits eine zentralisierte Steuerungs- und Machtfunktion zugrunde, die sich die neuen Möglichkeiten bewusst zunutze machen kann.[152]

6.3 Fordismus, Beschleunigung und Desynchronisation

Nach dem Tunnelunglück und dem Tod Mauds braucht Mac Zeit zur Selbstfindung. Als er sich entschließen kann, seine Energie wieder in den Tunnelbau fließen zu lassen und einen Zug besteigt, um seine Arbeit fortzusetzen, geschieht dies in einem bemerkenswerten Moment der Synchronisation mit der rasenden Geschwindigkeit: »[Mac] sauste dahin in einem vorwärtsstürmenden Zug, der alle Stationen in einem Tempo passierte, daß die Luft klirrte, und die Schnelligkeit der Bewegung allein brachte ihn wieder auf sich selbst zurück.«[153] Verlangsamt ist Mac nicht der wahre Mac. Einzig die Geschwindigkeit des Zuges zeichnet ihn aus. Nur das rasende Tempo erlaubt ihm, sein Tunnel-

149 Kellermann: Der Tunnel, 1919, S. 121.

150 Es ist dies ein Versuch, wie Sigrid Lange schreibt, »in der Technikeuphorie ein gesellschaftliches Krisenmanagement« zu entwerfen (Lange: Ingenieure ohne Eigenschaften und die Philosophie der Technik in der Literatur der Moderne, 1998, S. 140).

151 Entsprechend geschieht die Harmonisierung nicht über den »ästhetischen Traditionalismus« (ebd., S. 143) des Romans, wie Sigrid Lange weiter schreibt. Denn durchaus finden sich bei Kellermann mit dem Spiel der unterschiedlichen Erzählebenen und dem Einfluss des Kinos Elemente einer ästhetischen Moderne.

152 Im Sinne machtkritischer Netzwerktheorien bildet sich die Macht auch im Tunnel ab, indem Mac zwar ein Transportangebot bereitstellt, selbst jedoch die Macht über die Knotenpunkte behält.

153 Kellermann: Der Tunnel, 1919, S. 273.

projekt zu vollenden, und zwar materiell im Sinne der Möglichkeit sich eilig durch die Erde zu bohren wie auch als geistige Geschwindigkeit im Sinne eines verdinglichten Denkens der Raserei. Synthetisiert wird beides zu einer zeitökonomisch ausgerichteten rasenden Arbeit, die Mac, der Ingenieur, unter der Erde durchführt und auszeichnet: »Mac Allans Arbeit war nicht jene Arbeit, die die Welt bisher kannte, sie war Raserei, ein höllischer Kampf um Sekunden. Er rannte sich den Weg durchs Gestein!«[154] Die Abgrenzung vom Bisherigen liefert zugleich den Hinweis darauf, dass das, was als Raserei oder neue Geschwindigkeit erscheint, in seinem Kern das Ergebnis einer doppelten Beschleunigung in ihren drei Teilbereichen ist, wobei die Beschleunigung des sozialen Wandels eine nebensächliche Rolle spielt: Erstens beschleunigt sich das Lebenstempo bereits in Amerika durch eine Verdichtung der Erlebnisepisoden pro Zeiteinheit. Der Roman intensiviert dieses Erlebnis aber in den Tunnelstädten und -stollen noch einmal. Zweitens kennt Amerika ein rasches Arbeitstempo. Doch erst im Tunnel herrscht eine ununterbrochene Beschleunigung zielgerichteter (technischer) Prozesse, eben jene von Mac gelebte Raserei. Drittens scheint die amerikanische Gegenwart dank einer Abfolge von Erfindungen und Neuerungen klein geworden zu sein. Doch das Ende des Romans deutet an, wie sich im Tunnel selbst das soziale Leben nochmals beschleunigt, indem die immer neu auftauchenden Erfindungen, die nur noch als kurzer Einschub Erwähnung finden, Phasen stabiler Praxisformen und Handlungsorientierungen nochmals verkürzen.

Das neue Tempo zeichnet den Tunnel aus. Dessen Vorzüge liegen in der immensen Beschleunigung bisheriger Transportgeschwindigkeiten, was von den Medien als auch von den Investoren wahrgenommen wird. Die Zeitungen schreiben über die zeitlichen Vorteile des Tunnels – »Zeit! Zeit! Zeit! Pünktlichkeit! Sicherheit!«[155] –, und die Investoren träumen von einer Raumschrumpfung und Einsparungsmöglichkeit durch das neue Tempo: »C. H. Lloyd: ›Europa wird ein Vorort Amerikas werden.‹ […] Verkehrsminister de la Forest: ›Der Tunnel bedeutet für jeden Geschäftsmann ein geschenktes Lebensjahr an ersparter Zeit.‹«[156] Davon dass die Raumschrumpfung tatsächlich zu gelingen scheint, zeugt die im Roman einsetzende Globalisierung. Mit dem Tunnel entstehen sowohl eine weltweite Vernetzung der Finanzmärkte als auch eine globale Vernetzung der Warenwelt.[157] Zur Umsetzung des eigenen wie von den Investoren he-

154 Ebd., S. 138.

155 Ebd., S. 107.

156 Ebd., S. 69. Was hier literarisch verarbeitet ist, wird von Kellermann später auch essayistisch aufgenommen. So beschreibt er 1943 die Vorzüge der neuen Geschwindigkeit ganz ähnlich den Geschäftsmännern aus *Der Tunnel*: »Wenn man nur die recht bescheidene Annahme von 700 Stundenkilometern voraussetzt, so dürfte es trennende Entfernungen in Europa praktisch nicht mehr geben.« (Kellermann: Phantastische Verkehrswege, 1943, S. 30.)

157 Einer der ersten Ergebnisse nach dem Bekanntwerden, dass der Tunnel gebaut werden soll, ist die Bemerkung des Erzählers, dass in »Schweden, Rußland, Ungarn und Kanada« (Kellermann: Der Tun-

rangetragenen Anspruchs an Geschwindigkeit setzt Mac auf fordistische Arbeitsmethoden, die es ihm erlauben, den Bau stetig zu beschleunigen. Entscheidend dabei ist, den Glauben an die geforderte Geschwindigkeit bei den Arbeitern wie Ingenieuren zu internalisieren. Im Kontext des Fordismus bewegt sich Kellermanns Roman deshalb nicht nur aufgrund seiner Darstellung einer Atomisierung und Rationalisierung technischer Abläufe und Arbeitsschritte, sondern auch aufgrund einer entstehenden Charaktermaske des fordistisch denkenden und handelnden Menschen.[158]

Diese These ist grundsätzlich nicht neu. Harro Segeberg hat in seiner Untersuchung über die *Literarischen Technik-Bilder im frühen 20. Jahrhundert* schon nachgewiesen, dass in Kellermanns Roman (früh)fordistische Produktionsanordnungen sichtbar werden und dass Kellermann als literarischer Vordenker eines rassistisch verschärften Fordismus in Deutschland gelesen werden kann.[159] Dabei fokussierte sich Segeberg insbesondere auf die Parallelität fordistischer Betriebe zum Tunnelbau, auf den regressiven (Schein-)Widerspruch von raffendem und schaffendem Kapital und auf den darin angelegten Antisemitismus. Bisher aber weitgehend übersehene Bestandteile des Tunnel-Fordismus betreffen die normierende Kraft des beschleunigten Zeitregimes und die mit dem gesellschaftlichen Tempo in Beziehung stehenden Ein- wie Ausschlussmechanismen. So geht es bei der fordistischen Arbeit am Tunnel wesentlich darum, über die Arbeit im Stollen ein von Mac gefordertes, beschleunigtes Tempo zu internalisieren. Während die Ingenieure und später insbesondere Strom dies gekonnt umsetzen, scheitern andere daran. Zu langsam arbeitende Ingenieure müssen entlassen werden. Die Arbeiterklasse kommt nicht über die bisherige Geschwindigkeitsnorm hinaus beziehungsweise verharrt nach dem Unglück gar kollektiv im Stillstand, während die übrig gebliebenen Ingenieure die Rettung des Tunnels vorantreiben. Und auch Woolfs letzte Lebensepisode wird als Entkoppelung von der herrschenden Geschwindigkeitsnorm geschildert. Dieser letzte Punkt soll besonders hervorgehoben werden, weil Woolfs Aufstiegsgeschichte zuvor explizit über eine Angleichung an das amerikanische Tempo erzählt wird.[160]

nel, 1919, S. 83) Wälder gerodet werden. Wenn in Amerika ein Projekt ansteht, hat dies in der globalisierten Welt Einfluss auf alle anderen Regionen, entsprechend leidet später auch die ganze Welt an der Finanzkrise.

158 Die Zeitdisziplin ist in Kellermanns Roman trotz Bedeutung der Kulturindustrie keine »kulturelle Voraussetzung«, sondern primär eben doch »strukturelle Folge des Kapitalismus« (Rosa: Beschleunigung, 2005, S. 93), der diesen daraufhin auch kulturell reproduziert.

159 Vgl. das IV. Kapitel »Bernhard Kellermanns Roman ›Der Tunnel‹ (1913) als fordistische Utopie« bei Segeberg: Literarische Technik-Bilder, 1987, S. 173–208.

160 Als bisher einziger Forschungsbeitrag streift Hildegard Glass diese These, wenn sie vermutet, dass Woolf von der Dynamik der Großstadt ausgeschlossen wird (vgl. Glass: Future Cities in Wilhelminian Utopian Literature, 1997, S. 126).

6.3.1 Fordistischer Tunnelbau

Macs Tunnel-Projekt basiert auf einem simplen ökonomischen Regulationsprinzip: Die Arbeit am Tunnel hat möglichst schnell und möglichst günstig zu geschehen. Die Baukosten können durch Macs massenhaft produzierte Bohrköpfe gesenkt werden. Das Tempo lässt sich durch eine Rationalisierung der einzelnen Arbeitsschritte und durch die Wirkung der disziplinargesellschaftlichen Kontrolle der Ingenieure steigern.[161] Die ständig geforderte Verbesserung der Arbeitsleistung dient primär, wie Harro Segeberg schreibt, der Kostenoptimierung.[162] Doch der Tunnel ermöglicht durch die Beschleunigung der Arbeitsintensivität ein über das Arbeitsleben hinausgehendes zeitökonomisch denkendes Effizienzbewusstsein. Das heißt, dass der rationalisierte Arbeitsablauf zur rascheren Fertigstellung des Tunnels nicht nur unternehmerisches Projekt zur Profitsteigerung ist, sondern ideologisch ebenso der weltweiten Expansion und Vernetzung des fordistischen Menschentypus dient. Die technische Optimierung bringt die wirtschaftliche Effizienz zur Geltung – dies geschieht, es sei dies in Erinnerung behalten, in Abgrenzung zum Finanzkapital.[163] Dabei mag es zwar eine Unterscheidung zwischen Technik- und Kostenoptimierung geben, die über die Figurenkonstellation Mac zu Hobby vermittelt wird. Hobby will als Architekt ohne Rücksicht auf Kosten phantastische Städte errichten, Mac muss als Unternehmer seinen Tunnel vollenden. Über den Tunnelbau aber transformiert sich das wirtschaftliche Kostenbewusstsein (in allen Arbeitspositionen unterhalb des Unternehmers) in ein allgemeineres Bewusstsein, das durch den internalisierten Wunsch nach immer größerer Geschwindigkeit und Effizienz geprägt ist. Entsprechend ist Segeberg zuzustimmen, wenn er davon ausgeht, dass der Tunnel den »Bedürfnissen eines weltweit organisierten Großkapitals«[164] entspreche, weil dieses davon profitiert. Jedoch müsste unter ideologiekritischen Vorzeichen hinzugefügt werden, dass unter anderem über die Setzung von Normen durch die Arbeit am Tunnel das Bedürfnis nach dem großen Projekt und seiner Geschwindigkeit plötzlich zum inneren Bedürfnis anderer Menschen wird, ohne dass dies deren genuinen Klasseninteressen entspringen oder entsprechen müsste.

Diese ideologische Verschiebung ist kein nur der Romanwelt eingeschriebenes Phänomen. Sie führt auch dazu, dass Rezensenten 1913 in Mac wohlwollend eine »entflam-

161 Eine solche »Economy of Speed«, das heißt der Versuch, den Output »durch Beschleunigung des Durchlaufes« zu erhöhen, ist, wie Wolfgang König in seinem historischen Überblick zur Massenproduktion ausführt, spätestens seit Taylor wichtiger Bestandteil von Rationalisierungsbestrebungen (vgl. König: Massenproduktion und Konsumgesellschaft. Ein historischer und systematischer Abriss, 2009, S. 51).

162 Vgl. Segeberg: Literarische Technik-Bilder, 1987, S. 186.

163 Ebd., S. 194.

164 Ebd., S. 189.

mende Menschlichkeit«[165] erkennen wollten, obwohl dieser eigentlich dem »Speed-Boss« und dem »Schnelligkeitskontrolleur«[166] entspricht, der die Menschen hetzt und der spätestens seit Holitschers Reisebericht ebenso als eine »ins Dämonische überhöhte Figur«[167] der amerikanischen Produktionsordnung verstanden wurde.[168] Der »Beschleunigungsmeister«,[169] wie die deutsche Volkswirtschaftlerin und Soziologin Hilde Weiss 1927 den Begriff »Speed-Boss« in ihrer Untersuchung zum fordistischen Betrieb ins Deutsche übersetzte, besitzt die Funktion, das Arbeitstempo zu überwachen und gegebenenfalls Menschen zu entlassen, die nicht mit dem vorgegebenen Tempo mithalten können. Dies geschieht, wie die Übersetzung des Begriffes explizit andeutet, mit dem Ziel der Beschleunigung von Arbeitsprozessen. Deutlich zeigt sich dies in Kellermanns Roman anhand der Mac unterstellten Beschleunigungsmeister, die – sobald neue Rekorde erzielt werden – diese als Norm deklarieren und daraufhin zur erneuten Steigerung drängen: »[Mac] hatte seine Spezialisten, die die Kolonnen schulten und drillten, bis sie Rekorde schufen (z. B. im Abladen eines Waggons) und diese Rekorde wurden als normale Arbeitsleistung gefordert.«[170] Von den Konsequenzen dieses Arbeitsprinzips betroffen sind vor allem ältere Menschen, die körperlich nicht mithalten können. Dies zeigt sich, als die Masse der Arbeitslosen nach dem Bekanntwerden, dass ein Tunnel gebaut werden soll, um eine Arbeit im Stollen bittet. Bevor die Arbeiter eingestellt werden, müssen sie sich dem unternehmerischen Röntgenblick von Allans Agenten unterziehen, die bestimmen, wer den richtigen Körper für die Arbeit besitzt:

> »Sie sahen durch die Kleider hindurch das Knochengerüst ihres Mannes, seine Muskeln und Sehnen. An der Stellung der Schultern, an der Beuge der Arme erkannten sie seine Kraft. Eine Pose, Schminke und gefärbte Haare, waren vor ihren Augen sinnlos. Was grau war und schwächlich, was die mörderische Arbeit New Yorks schon ausgesogen hatte, das ließen sie liegen.«[171]

165 Wantoch: Antipoden, 1913, S. 863. Wantoch geht noch weiter, indem er als Ironie der Geschichte Mac eine überzeitliche Wirkungskraft zusprechen möchte: »Was für eine entflammende Menschlichkeit ist dieser Mac Allan! Man erwünscht sich sein Bild ausgeschöpft in irgendeiner Situation wie die Bilder der Heroen aus Legende und Geschichte als dauerndes Vermächtnis, wie Goethes ruhige Hingegossenheit auf dem Porträt von Tischbein […].« (Ebd.)

166 So die Bezeichnung einer Rezension von Colin Ross: Das technische Weltbild in der epischen Dichtung, in: Zeit im Bild 1913. 18. 6. 1913, zitiert nach Segeberg: Literarische Technik-Bilder, 1987, S. 190.

167 Ott: Amerika ist anders, 1991, S. 140.

168 Diesem Urteil folgt auch der Roman. Als beispielsweise der erste Zug durch den Tunnel fährt, markiert dies eine Situation emotionalster Menschlichkeit: »[F]este Burschen, die die große Oktoberkatastrophe trockenen Auges mitgemacht hatten, weinten vor Freude, als sie ›old Mac‹ vorüberfliegen sahen.« (Kellermann: Der Tunnel, 1919, S. 401.)

169 Weiss: Abbe und Ford, 1927, S. 47.

170 Kellermann: Der Tunnel, 1919, S. 159 f.

171 Ebd., S. 72.

»Ist Stillstand Tod, so bedeutet […] Bewegung für die älteren Angestellten keineswegs Leben.«[172] So beschreibt Kracauer in seiner Untersuchung zu den *Angestellten* das Verhältnis von Alter und wirtschaftlichen Bewegungsgesetzen, beispielsweise Fusionen und anderen Rationalisierungsprozessen. Dies gilt auch für die Arbeiter und Angestellten in der bewegungsreichen Romanwelt Kellermanns. Wer ein gewisses Alter überschritten hat, findet in Amerika keine Verwendung mehr. Damit führt die Optimierung der Arbeitsprozesse zu einer gleichzeitigen Desintegration von Arbeitenden. Gleich geht es denjenigen Arbeitern wie auch Ingenieuren, die im Tunnel »den Atem verloren«[173] und nicht mit dem Tempo mithalten können. Sie werden entlassen und durch neue Menschen ersetzt. Es sei als Nebenbemerkung zum historischen Kontext der Rationalisierung erwähnt, dass es einer durchaus realistischen Einschätzung entspricht, wenn Kellermann an dieser Stelle das Färben der Haare erwähnt. Dieses ist, so die Beobachtungen von Arthur Holitschers erstem amerikanischen Reisebericht oder auch von Kracauers Studie zu den Angestellten, als zeitgenössisches Phänomen des Druckes auf ältere Angestellte zu verstehen, die mit Tricks wie auch durch sportliche Ertüchtigung ständig bemüht sind, sich zu verjüngen, um damit das ihnen zur Verfügung stehende Zeitfenster am Produktionsprozess zu verlängern.[174]

Mac wendet einen Großteil seiner Arbeitszeit dafür auf, die Arbeit in ihre Bestandteile aufzuteilen und danach jeden einzelnen Arbeitsschritt zu optimieren. Dahinter steckt die fordistische Hoffnung, dass Automatisierung und Atomisierung zu einer beschleunigten Arbeit führen müssten:

> »Allan verbrachte Monate im Tunnel, um raschere Arbeitsmethoden ausfindig zu machen. In den amerikanischen Stollen wurde jede einzelne Maschine, jede neue Erfindung und Verbesserung ausprobiert, bevor sie an den übrigen Arbeitsstellen Verwendung fand. […] Jeden noch so unscheinbaren Handgriff suchte Allan mit dem geringsten Aufwand an Kraft, Geld und Zeit zu leisten. Er führte eine bis ins minimale gehende Arbeitsteilung ein, so daß der einzelne Arbeiter jahraus, jahrein dieselben Funktionen zu erfüllen hatte, bis er sie automatisch und immer schneller verrichtete.«[175]

172 Kracauer: Die Angestellten, 2013, S. 47.

173 Kellermann: Der Tunnel, 1919, S. 143.

174 Vgl. zum Beispiel die folgenden Ausführungen bei Kracauer: »Die Angestellten müssen mittun, ob sie wollen oder nicht. Der Andrang zu den vielen Schönheitssalons entspringt auch Existenzsorgen, der Gebrauch kosmetischer Erzeugnisse ist nicht immer ein Luxus. Aus Angst, als Altware aus dem Gebrauch zurückgezogen zu werden, färben sich Damen und Herren die Haare, und Vierziger treiben Sport, um sich schlank zu erhalten.« (Kracauer: Die Angestellten, 2013, S. 25.)

175 Kellermann: Der Tunnel, 1919, S. 159. Dass dies historisch mit einer fordistischen Arbeitsordnung korreliert, zeigt ein weiterer Vergleich: Ernst Tollers Besuch der Fabriken Fords klingt dem Tunnel-

Wirtschaftshistorisch im engeren Sinne gedacht, legt die Betonung der menschlichen Handgriffe nahe, dass an dieser Stelle tayloristische Ideen im Vordergrund stehen, bei denen der Mensch wesentliche Aufgaben übernimmt, die Einzelleistung im Vordergrund steht und die Mechanisierung noch nicht weit fortgeschritten ist.[176] Vergleichbar mit Taylor beobachtet Mac vor Ort, um erst Methoden der Verbesserung zu entwickeln und diese danach Schritt für Schritt zu implementieren. Harro Segeberg nimmt dies zum Anlass, darauf hinzuweisen, dass der Taylorismus (die im engeren Sinne explizit auf Taylor zurückgehende Arbeitsordnung) der Grund für die disziplinargesellschaftlichen Elemente von Kellermanns Roman sei. Diese wirkten im Taylorismus stärker als im Fordismus, wo das Laufband selbst den Menschen produziere, den es braucht.[177] Dem entgegen darf aber nicht vergessen werden, dass auch der Fordismus (im historisch engeren Sinne als die Fabrikordnung Fords) nicht ohne Disziplinierung und Überwachung auskam – »Die Disziplin ist überall scharf«,[178] beschreibt Ford die allgemeine Fabrikstimmung in seiner Autobiografie. Es entspricht einer nicht realisierten Idealvorstellung, dass im Fordismus die Fließbänder und Maschinen alleine den Menschen zu kontrollieren vermochten: Nicht zuletzt zeigt gerade *Der Tunnel*, dass sich Disziplinierung und Kontrollregime nicht gegenseitig ausschließen, sondern dass diese sich vielmehr zugunsten von Letzterem zu ergänzen beginnen.[179] So ist die Macht, die Produktivität steigern zu können, nicht etwa auf Macs Charisma zurückzuführen, sondern disziplinargesellschaftliches Ergebnis der Kontrollfunktion der Ingenieure. Dies zeigt sich spätestens dann, als sich herausstellt, dass die Ingenieure mit Waffen ausgerüstet wurden, um den reibungslosen Arbeitsablauf im Notfall auch mit Waffengewalt durchsetzen zu können. Bei der These, dass es sich bei Kellermanns Werk um einen fordistischen Roman handelt und die Beschleunigung der Arbeits- und Lebensgeschwindigkeit darin eine zentrale Rolle spielt, geht es allerdings weniger um eine im historisch engeren Sinne gedachte Spezifizierung der Arbeitsorganisation und ihren Disziplinierungsmechanismen, sondern um den Fordismus als Regulationsregime und um Macs damit verbundenes Arbeitsprinzip. Und dieses ist durchaus einfach konzipiert: Die automatisierte, atomisierte und entsprechend monotone Arbeit hilft bei der Beschleuni-

bau durchaus ähnlich: »Jeder Mann tut einen Griff, acht Stunden lang unzählige Male denselben Griff.« (Toller: Amerikanische Reisebilder, 2015, S. 12.)

176 Auch dies wurde schon erkannt von Segeberg: Literarische Technik-Bilder, 1987, S. 198.

177 Vgl. ebd. Segeberg kommt zu seinem Schluss unter anderem, weil er sich als Kronzeuge für die einzig auf die Macht der Fließbänder gründende Disziplin auf Heinrich Hausers Reisebericht beruft und dabei unterschlägt, dass dieser nichts anderes als eine Reklame für Ford ist und Disziplinierungsmaßnahmen tendenziell verschwiegen werden.

178 Ford: Mein Leben und Werk, 1923, S. 129.

179 Vgl. Uhl, Karsten: Humane Rationalisierung? Die Raumordnung der Fabrik im fordistischen Jahrhundert, Bielefeld 2014, S. 17 ff.; Bänziger: Fordistische Körper in der Geschichte des 20. Jahrhunderts, 2013.

gung des Tunnelbaus, da jeder einzelne Schritt verbessert und so das Gesamtprojekt beschleunigt werden kann.

6.3.1.1 Internalisierung der beschleunigten Geschwindigkeit: Kellermanns fordistisches Tempo

Kellermann beschreibt das Prinzip fordistischer Regulation derart prägnant, dass es erstaunen würde, hätte er sich nicht vergleichbar mit seinem erlernten Wissen zum Bergbau intensiv damit auseinandergesetzt – oder zumindest wie etliche deutsche AutorInnen von Upton Sinclairs *The Jungle* und der darin beschriebenen Fabrikordnung gewusst.[180] Die Suche nach einem persönlichen Hintergrund ist allerdings weniger interessant als die Feststellung, dass Kellermann einige Jahre nach der Veröffentlichung des *Tunnels* auch essayistisch zum Verfechter fordistischer Arbeitsprinzipien wurde und in den 1920er-Jahren darin die einzige Hoffnung für die wirtschaftliche Stabilität Deutschlands sah. 1923 fordert Kellermann beispielsweise in einem Artikel für das *Berliner Tageblatt* eine Art Kriegsfordismus.[181] Ein Heer von Arbeitslosen, Soldaten und Beamten sollte in einem durchgeplanten Akt der inneren Landnahme zusätzliche Gebiete freiräumen. Dabei würde in einem ersten Schritt die landwirtschaftliche Produktion angekurbelt. Dies und der erforderliche Straßen- und Infrastrukturbau würden später die Kaufkraft heben und damit die Industrie zum Leben erwecken. Mit »Schweiß, Zähigkeit, Wille«[182] könnte so der gemeinsame Wiederaufbau Deutschlands geschehen. Wie schon im *Tunnel* ist dies zugleich ein ökonomisches wie ideologisches Projekt. Denn was Deutschland fehle, ist – auch nach den Ereignissen des Ersten Weltkriegs – ein gemeinsames großes Ereignis: »Das deutsche Volk ist ohne Arbeit, ohne Brot, ohne Hoffnung! Man gebe ihm Arbeit, Brot und vor allem: Hoffnung und ein Ziel – und das Problem ist gelöst.«[183] Was im Roman als Tunnel erscheint, ist für Kellermann 1923 der gemeinsame Plan zum Wiederaufbau Deutschlands. Drei Jahre später muss er in einem erneuten Artikel jedoch feststellen, dass sich nichts getan hat.[184] Sein modifizierter Vorschlag zielt nun auf die Motorisierung der Landwirtschaft und die Versetzung von Organisatoren aus fordistischen Betrieben, wie beispielsweise den

180 Zumindest das Zitat über die Rekorde, die einmal erreicht plötzlich wieder als normale Arbeitsleistung gefordert werden, deutet darauf hin, dass Kellermann (wie die meisten deutschen Amerikareisenden seiner Zeit) Erfahrungen von Sinclair einfließen ließ. Wenn auch ein Nachweis über Kellermanns Kenntnisse von Sinclair nicht geliefert werden kann.

181 Vgl. Kellermann, Bernhard: Der Wiederaufbau Deutschlands, in: Berliner Tageblatt und Handelszeitung, 25.12.1923, S. 1–3.

182 Ebd., S. 2.

183 Ebd., S. 1.

184 Vgl. Kellermann, Bernhard: Der Wiederaufbau Deutschlands: Was ist geschehen?, in: Berliner Tageblatt und Handelszeitung, 1.1.1926, S. 5–6.

Opelwerken, in den Staatsbetrieb, um dort Maßnahmen zur Ankurbelung der Wirtschaft zu ergreifen. Bemerkenswert an diesem zweiten Artikel ist vor allem die These, warum die Umsetzung bisher nicht geklappt hat. Dies liege unter anderem an der fehlenden Internalisierung einer für das wirtschaftliche Prosperieren notwendigen Geschwindigkeit. Man habe sich beispielsweise bezüglich der Automobilindustrie nicht klargemacht, »dass ein verarmtes Volk nicht in einem Tempo für Automobile aufnahmefähig sein konnte, wie andere Länder.«[185] Dies korreliert mit den wirtschaftlichen Gesetzmäßigkeiten: »Ein Werk, das das internationale Tempo nicht hält, ist verloren und erhebt sich erst wieder, bis der Mann kommt, der das internationale Tempo begreift.«[186] Geschwindigkeit ist sowohl eine wirtschaftliche beziehungsweise technische Variable als auch ein zu internalisierender kollektiver Bewusstseinszustand. Ein »neuer Industrie-Napoleon, wie Ford,«[187] kann dabei als Akzelerator der Veränderung fungieren, doch einen solchen, wie beispielsweise Mac, scheint Deutschland außerhalb literarischer Texte noch nicht zu besitzen.

Während Kellermanns Essays um Vorschläge bemüht sind, den Staatsapparat fast schon planwirtschaftlich zu verbessern und so für das notwendige Tempo zu sorgen, funktioniert der Tunnelbau äußerst staatenlos. In einem Idealbild fordistischer Rationalisierung soll die neue Geschwindigkeit über eine betriebliche chronopolitische Normung im Sinne einer arbeitsplatzorientierten Zurichtung im Tunnel internalisiert und später gesteigert werden. Doch auch dies funktioniert nicht ohne Lenkungsfunktion. Grundlage der von den Arbeitern und Ingenieuren geforderten Anpassung an eine sich stetig beschleunigende Zeitstruktur ist Macs zeitökonomisches Bewusstsein, das in der Totalität des Unternehmers zu denken versucht. Im Sinne eines simplen Grundsatzes zeitlicher Optimierungstendenzen fordert er, dass gemäß straffer Zeitdisziplin keine Sekunde verschwendet werden dürfe und dass jeder Arbeitsschritt sitzen müsse, damit im Großen keine Verspätungen entstehen.[188] Seine ihm als Unternehmer einen Überblick verschaffende Position fördert und legitimiert zugleich die geforderte Internalisierung eines rasenden Arbeitstempos, da Mac den Beweis zu besitzen glaubt, dass jede individuelle Verzögerung zusammenaddiert dem gesamten Arbeitsprozess einen irreversiblen Schaden zufügen würde. Damit ein solcher Schaden durch Verzögerung gar nicht erst eintritt, werden die Arbeiter geschult, indem sie von Station zu Station versetzt werden, wo ihnen der jeweilige Arbeitsablauf und das jeweilige Tempo beigebracht werden: »Ganz allmählich mußten sie an das rasende Tempo und die Hitze gewöhnt

185 Ebd., S. 5.

186 Ebd.

187 Ebd.

188 Dass man Macs Bewusstsein als Teil einer fordistischen Ordnung beschreiben kann, zeigt der Vergleich zu Egon Erwin Kischs Beschreibung der fordistischen Fabriken in Amerika: »Nicht eine Sekunde vom Arbeitslohn geht verloren, Tag und Nacht rollt das Band, an das Menschen geflochten sind.« (Kisch: Paradies Amerika, 1948, S. 298.)

werden.«[189] Dieses »Gewöhnen« im Stollen ist allerdings, anders als das Wort impliziert, zugleich auch Ergebnis eines disziplinierenden Drills (darüber ob simples Training durch Anpassung alleine die geforderte Internalisierung des rasenden Tempos nicht ermöglicht oder ob der Drill eine zusätzliche Intensivierung ermöglicht, gibt es keine Hinweise). Doch auch bei vollendetem Training geht es Mac noch immer zu langsam:

> »Eine verlorne Sekunde war nie mehr einzuholen, nie mehr, und kostete ein Vermögen an Zeit und Geld. Wenn ein Mann in der Minute nur eine Sekunde verlor, so machte das bei einem Heer von 180000 Mann, wovon ununterbrochen 60000 tätig waren, an einem Arbeitstag 24000 Arbeitsstunden! Von Jahr zu Jahr hatte Allan die Arbeitsleistung um fünf Prozent zu steigern vermocht. Trotz alledem ging es zu langsam […]. Allan rief die Ingenieure, die schon atemlos waren von dem jetzigen Arbeitstempo, zusammen und erklärte ihnen, daß sie ihre Arbeit um ein Viertel beschleunigen müßten. Müßten! Denn er, Allan, müsse seinen Termin einhalten. Wie sie das täten, sei ihre Sache …«[190]

In dieser zeitökonomisch rational denkenden Welt, in der jährlich eine Beschleunigungsleistung zu vollziehen ist, scheinen sich Zeit und Geld zu entsprechen.[191] Damit beides nicht abhandenkommt beziehungsweise dessen Output gesteigert werden kann, wird dem Ingenieur eine doppelte Funktion zugesprochen. Einerseits treibt er die (technischen) Maschinen an und sorgt für den reibungslosen Ablauf. Andererseits ist es die Aufgabe der Ingenieure, dass die Arbeiter mit den Vorgaben mithalten können. Hierfür haben die Ingenieure die vorgegebene Geschwindigkeit zu internalisieren, wie sie diese als Vorgesetzte an die Arbeiter weiterzugeben haben. Funktioniert beides, dann kann der Tunnelbau mit Höchstgeschwindigkeit vollzogen werden. Dafür braucht es allerdings eine organisatorische Positionierung Macs, der in leitender Funktion über den Ingenieuren steht und dennoch deren Vorzüge behält: »Die große Maschine lief mit ihrer vollen Geschwindigkeit, und Allan sorgte dafür, daß sie das Tempo beibehielt.«[192] Für das erfolgreiche Übermitteln der Arbeitsanforderung wird Mac zum operativ leitenden Unternehmer und überträgt Verantwortung nach unten. Über die entstehende Befehlskette entsteht schließlich ein Handlungsmotor zur Bewältigung der Vorgaben. Zu spüren bekommen dies als Kehrseite dessen all diejenigen, die Macs Richtlinien nicht umsetzen oder weitergeben können und später deswegen entlassen werden.

189 Kellermann: Der Tunnel, 1919, S. 160.

190 Ebd., S. 159 f.

191 Darin liegt auch die Verbindung zur sozialen Beschleunigung, wie man es mit Barbara Adams Rezension zu Hartmut Rosa ausführen könnte: »[W]hen time is money, speed becomes an absolute and unassailable imperative for business.« (Adam, Barbara: Comment on »Social Acceleration« by Hartmut Rosa, in: Constellations 10 (1), 2003, S. 50.)

192 Kellermann: Der Tunnel, 1919, S. 123.

Der Forderung nach Intensivierung der Arbeit liegt eine simple Handlungsanweisung zugrunde: »[Macs] Prinzip war, daß man alles in der Hälfte der Zeit tun könne, die man zu brauchen glaubt. Alle Menschen, die mit ihm in Berührung kamen, nahmen unbewußt sein Tempo an. Das war Allans Macht.«[193] Wie Taylor geht Mac in der Grundsatzfrage, ob das System zu schnell oder der Mensch zu träge sei,[194] davon aus, dass der Mensch prinzipiell zu langsam arbeitet und dessen Arbeitsleistung durch Disziplin, Ansporn und wissenschaftliche Methode entsprechend gesteigert werden kann.[195] Als Nebeneffekt hiervon wird der Wunsch nach Beschleunigung zum verallgemeinerten Glaubensgrundsatz. Immer weiter und immer schneller soll nicht nur der Tunnel gebaut werden, sondern auch Entscheidungen getroffen, Sport getrieben, gelernt oder Tunnel-Aktien gekauft werden – »Tunnel-Shares konnten alles bisher Dagewesene glatt hinter sich lassen. Man konnte –! O, go on, ja, und man brauchte es!«[196] Mac selbst lebt diesen neuen Geist des Kapitalismus vor. Sein »Kopf arbeitete rasch und präzis«,[197] »tausend rasche, kühne Gedanken [jagten] durch sein Gehirn«.[198] Doch erst Strom perfektioniert dies. Er ist es, der am Ende den Zug mit Höchstgeschwindigkeit durch den Tunnel jagen darf. »Es wäre eine Blamage, wenn wir zu spät kämen«,[199] sind dessen abschließende Worte, bevor er den Zug trotz aufkommender Unruhe anderer Ingenieure auf 295 Kilometer pro Stunde beschleunigt, um rechtzeitig das Ziel zu erreichen.

Welche Folgen der verallgemeinerte Glaube an die Notwendigkeit einer stetigen Beschleunigung hat, zeigt sich im Umkehrschluss über die verhasste Entschleunigung beziehungsweise den Stillstand, die so manche Situation des Romans prägen. Wie erwähnt unterscheiden sich die Arbeiter von den Ingenieuren unter anderem, weil sie während der Katastrophe bewegungslos verharren. »[U]nbeweglich, festgeschraubt […] star-

193 Ebd.

194 Vgl. diesbezüglich den Befund von Hartmut Rosa über die Kontinuität zweier (politisch) entgegengesetzter Zeitdiagnosen: Entweder ist die Gesellschaft zu schnell für die Individuen geworden oder aber die Menschen sind »träge, bequem, unflexibel« geworden, wie man es von Unternehmerseite gerne hört (vgl. Rosa: Beschleunigung, 2005, S. 46).

195 Taylor mahnte beispielsweise: »Das stillschweigende oder offene Übereinkommen der Arbeiter, sich um die Arbeit zu drücken, d. h. absichtlich zu langsam zu arbeiten, dass ja nicht eine ehrliche Tagesleistung zustande kommt […], ist […] fast allgemein gang und gäbe und besonders im Bauhandwerk recht üblich. […] Dieses ›Sich-Drücken-von-der-Arbeit‹ entspringt zwei Ursachen: erstens dem angeborenen Instinkt und der Neigung des Menschen, nicht mehr zu arbeiten, als unumgänglich nötig ist; zweitens der durch den Einfluss und das Beispiel anderer und eigenes Nachdenken geschaffenen Auffassung von der Zweckmäßigkeit im eigenen Interesse. Letzteres könnte man vielleicht das systematische ›sich-Drücken‹ nennen.« (Taylor: Die Grundsätze wissenschaftlicher Betriebsführung, 1913, S. 18.)

196 Kellermann: Der Tunnel, 1919, S. 122.

197 Ebd., S. 26.

198 Ebd., S. 28.

199 Ebd., S. 402.

ren«[200] die Arbeiterfrauen vor sich hin, als sie aufgefordert werden, die Station nach dem Unglück zu räumen. Woolf wird, von der urbanen Geschwindigkeit verstoßen, in einen Moment des Stillstands versetzt, der ihm ein klares Denken verunmöglicht. Und auch Mac kennt, wie angedeutet, einen geistigen Stillstand. Als er nach seinem Gefängnisaufenthalt freigesprochen wird, wirkt er zerbrechlich. Mac droht zugrunde zu gehen, »wie eine Maschine zusammensackt, wenn sie zu lange stillsteht.«[201] »Die Welt steht nicht still«,[202] heißt es am Ende von Kellermanns 1943 erschienenem Artikel *Phantastische Verkehrswege*. Auch die Maschinen und Ingenieure in Kellermanns Romanwelt können nicht mehr stillstehen. Sie müssen sich ständig produktiv bewegen (und dies Jahr für Jahr beschleunigt), erst daraus entsteht Lebensgeist oder aber im Gegensatz dazu wie bei Mac zwischenzeitliche Lähmung durch Entschleunigung und Stillstand.[203] Diese Betonung einer Bewegungsideologie, also die Forderung nach einer inneren wie äußeren Betriebsamkeit und einem »produktivistischen Aktivismus«,[204] ohne den das moderne Leben wertlos erscheint, wird sowohl in Robert Müllers *Tropen* als auch in Kafkas *Verschollenem* noch von Bedeutung sein und nochmals behandelt werden. Es lässt sich aber bereits hier betonen, dass die Bewegungsideologie als zentrale ideologische Bewusstseinskomponente einer beschleunigten Welt auftritt.

6.3.1.2 Woolfs Ausschluss

Wie erwähnt, werden in der temporeichen Welt all diejenigen Menschen aussortiert, die nicht mit Macs vorgegebener Geschwindigkeit mithalten können. »Rücksichtslos verabschiedete [Mac] Ingenieure, die ihre geforderten Kubikmeter nicht bewältigen konnten, rücksichtslos entließ er Arbeiter, die den Atem verloren.«[205] Der französische Chefingenieur der europäischen Baustelle, der Macs Vorgaben nicht einhalten kann, wird durch einen Amerikaner ersetzt. Harriman, der die Arbeiteraufstände nach dem Tunnelunglück nicht verhindern kann, wird entlassen, obwohl sein eigener Sohn

200 Ebd., S. 208.

201 Ebd., S. 345.

202 Kellermann: Phantastische Verkehrswege, 1943, S. 30.

203 Die Betonung der Bewegung als positiv konnotierter Zustand zeigt sich auch über die Filmbeiträge, die über Macs Projekt entstehen. Darin wird beispielsweise nichts anderes als reine, ununterbrochene Bewegung geschildert: »Dieser Film, der zehn Minuten lang dauerte und den schlichten Namen ›Eisenbahnwagen‹ trug, machte den stärksten und in der Tat einen überwältigenden Eindruck. Güterzüge, nichts sonst. Güterzüge in Schweden, Rußland, Österreich, Ungarn, Deutschland, Frankreich, England, Amerika. Züge mit Erzen, Holzstämmen, Kohlen, Schienen, Eisenrippen, Röhren, endlos. Ihre Maschinen qualmten und alle rollten vorüber – alle rollten! – ohne Aufhören rollten sie vorüber, so daß man sie schließlich rollen und rauschen hörte.« (Kellermann: Der Tunnel, 1919, S. 109.)

204 Bänziger: Fordistische Körper in der Geschichte des 20. Jahrhunderts, 2013, S. 18.

205 Kellermann: Der Tunnel, 1919, S. 143.

zuvor im Tunnel starb. Und selbst in Macs Leben führt die zwanghafte Unterwerfung unter den Steigerungsanspruch zu Entfremdungserscheinungen in jenen Lebensbereichen, die abseits rationalisierbarer Abläufe stehen: Während Mac den Bau des Tunnels anpeitscht, vergisst er den Geburtstag seiner Tochter und verliert die Bindung zu Maud. Dies führt dazu, dass Maud und Hobby einen einmaligen Kuss austauschen, da Hobby weit mehr Zeit außerhalb des Tunnels als Mac verbringt und dadurch attraktiver auf Maud wirkt.

Die erfolgversprechende Synchronisation mit der rasenden Geschwindigkeit wie auch die Gegenseite, die Desynchronisation als Elendsmoment, wiederholen sich über die Lebensgeschichte Woolfs. Schon dessen Aufstieg ist die Geschichte einer Angleichung an das amerikanische Tempo. Lange Zeit bemüht sich Samuel Wolfsohn, wie Woolf mit verlängertem Namen in Europa noch hieß, um gesellschaftliche Anerkennung. Er lernt zahlreiche Sprachen, doch er bleibt erfolgloser Gelegenheitsarbeiter. Erst in Amerika, mit rationalisiert verkürztem Eigennamen, kann er sich richtig ausleben, das heißt seine Energie in Geschwindigkeit umwandeln: »Die Bahn war frei, alle Geschwindigkeitsenergien, die er in sich aufgespeichert hatte, konnte er entfesseln.«[206] Durch seine Trades an der Baumwollbörse in Chicago macht sich Woolf einen Namen. Er eilt durch die Märkte und lässt seine Dollars alle möglichen Metamorphosen durchlaufen – »Tag und Nacht hetzte er sie durch hundert Verwandlungen«[207] –, bis er schließlich die Aufmerksamkeit Lloyds erhält und von ihm angestellt wird. Nochmals wird dabei die innere Betriebsamkeit als ein nach mehr strebendes Gegenbild zum Stillstand betont: »[Woolfs] Auftrieb war so gewaltig, daß er nicht stillstehen konnte, bevor er nicht ganz oben war.«[208] Die weitere Geschichte und der folgende Niedergang sind bekannt. Was jedoch bisher kaum Beachtung fand, ist die Schilderung der letzten Lebensstunden Woolfs, in der dieser aus dem New Yorker Tempo herausfällt. Schon zuvor finden sich Hinweise darauf, dass Woolfs Niederlage mit einem Moment verlorengegangener Geschwindigkeit zu tun hat. Als dieser nach einer Reise nach Europa in einem Zug durch seine Heimat fährt, kann er seine aufgegebenen Befehle an der Börse nicht rückgängig machen, weil im europäischen Zug keine Telegraphenleitung vorhanden ist und Woolf deswegen der Echtzeitgeschwindigkeit der Märkte hinterherhinken muss. Als der Zug auch noch anzuhalten beginnt, transformiert sich die Verlangsamung der eigenen Geschwindigkeit im Verhältnis zur Marktgeschwindigkeit gar zur erlebten Lähmung, die nie mehr rückgängig gemacht werden kann: »Als aber der Zug plötzlich stillstand, hielt ihn eine Lähmung auf dem Polster zurück.«[209] Während der Markt rast, steht Woolf still und dies besiegelt den Anfang vom Ende.

206 Ebd., S. 117.
207 Ebd., S. 165.
208 Ebd., S. 118.
209 Ebd., S. 287.

Diese Lähmung wiederholt sich kurz vor Woolfs Tod, als dieser verwirrt durch New York torkelt. Die Stadt der »permanent motion«,[210] so Hildegard Glass, in der sich dank Erfindungen wie dem von Kellermann beschriebenen »Reklameaeroplan«[211] selbst die Werbung bewegt, lässt allerdings keinen Stillstand im eigentlichen Sinne mehr zu. Vielmehr kann Woolf sich, dem Zeitpfeil New Yorks entgegen, nicht mehr zielgerichtet fortbewegen, verbleibt jedoch mit seinem Torkeln auch dabei noch in einer Art Bewegung. Mac hatte Woolf einen Tag Zeit gegeben, bevor dieser sich pünktlich um sechs Uhr zu stellen hat. Doch statt zu fliehen, bleibt Woolf in New York. Dies geschieht nicht freiwillig. So weigern sich alle Geschwindigkeitsmaschinen, ihn aufzunehmen: Ein Chauffeur weist ihn ab, und an der Luftschiffhalle geht er lautlos vorbei. Schließlich bleiben Woolf nur noch dessen eigene Füße. »›Ich bleibe zurück‹, dachte er. Er ging schneller, aber trotzdem überholten ihn alle.«[212] Dieses Gefühl des Stillstandes löst bei Woolf ein »Schwindelgefühl«[213] aus, das ihm ein zielgerichtetes Handeln verunmöglicht. So kommt Woolf nicht weit und »klebt«[214] – das Verb wird innerhalb weniger Sätze gleich zweimal wiederholt – stattdessen an New York, bis es ihn schließlich in den Central Park verschlägt, wo er einschläft. Als Woolf aufwacht und sich daran erinnert, dass er 5.000 Dollar Fluchtgeld in der Tasche hat, denkt er doch noch kurz an mögliche Fluchtwege. Im Glauben, Macs Agenten abgehängt zu haben, will er »blitzschnell«[215] handeln. So überlegt er, mit der Subway zu fliehen. Doch als er einen vermeintlichen Spion erblickt, ist er wieder wie »gelähmt«. Auch über den »blitzschnellen«[216] Expresszug, der die ersehnte urbane Geschwindigkeit durch sein »Klirren« lautlich markiert, kann sich Woolf nicht mehr mit der urbanen Geschwindigkeit synchronisieren. Der Sprung vor die einfahrende U-Bahn erscheint als letzter und zugleich endgültiger Ausweg. Die Geschwindigkeitsmaschinerie übernimmt ihre rächende Aufgabe und zerstückelt den verlangsamten Woolf. Fast schon penetrant stellt Kellermann in dieser letzten Lebensepisode Woolfs über Worte der Geschwindigkeit beziehungsweise der Langsamkeit zwei Tempomomente einander gegenüber: Während der »Expresszug« »blitzschnell« »flog«, die Stadt die Menschen wie »Atome, glühend durch gegenseitige Reibung« »schleudert« und die Bewohner die Straßen »hinabfegten«, »klebt« Woolf »betäubt« fest, der eigene Gang ist nur noch »gebückt, schlürfend, mit eingebogenen Knien« möglich – all diese Wörter und Satzfragmente

210 Glass: Future Cities in Wilhelminian Utopian Literature, 1997, S. 121. New York erscheint damit als Ort, in dem sich die Bewegungsideologie zur Stadt materialisiert hat.

211 Kellermann: Der Tunnel, 1919, S. 310.

212 Ebd., S. 309.

213 Ebd., S. 310.

214 Ebd.

215 Ebd., S. 311.

216 Ebd., S. 312.

finden sich auf gut vier nacheinander folgenden Seiten.[217] In seinen letzten Stunden wird Woolf die Geschwindigkeit entzogen, und dies besiegelt in der Welt der immer rascheren Bewegung letztlich den Tod.

Der Roman bringt Woolf keine Sympathien entgegen, und man kann dessen Fluchtgedanken, den er genau dann zu hegen beginnt, als er sich seines Fluchtgeldes besinnt, als Fortführung antisemitischer Stereotype lesen. Dennoch wirkt der Text in diesen Abschnitten mehrdeutig. Einerseits fungiert die U-Bahn, verstanden als weiterer Tunnel, als Rächerin für den von Woolf angerichteten Schaden. Der technische Fortschritt ist stärker als alle seine Widersacher und geht entsprechend mit ihnen um. Dies ist, so Woolf mit seiner Geldgier nicht nur dem Tunnel, sondern auch den Einwohnern der Erde geschadet hat, durchaus positiv konnotiert zu lesen. Andererseits aber raubt die städtische Geschwindigkeit ihren Einwohnern jede Autonomie. Die Menschen Manhattans »besaßen nicht mehr Eigenbewegung als die Moleküle aller Dinge«[218] und wirken als fremdgesteuerte Objekte gar schwächer als Woolf, der zumindest noch einen Grad an Subjektivität hegt. Die Ausstellung der Sogwirkung der New Yorker Geschwindigkeit korreliert an dieser Stelle zudem auffällig mit einer gehäuften Nennung konkreter Uhrzeiten. Dadurch verschiebt sich Woolfs Angst, bei Mac zu erscheinen, zugleich zu einem Unbehagen gegen die zeitdisziplinarische Normung durch die leere Zeit. Nicht Mac ist es nunmehr, den Woolf als ersten mit seinem Schicksal in Verbindung bringt, sondern die Uhr: »Wer hatte es ihm befohlen? Er sah auf die Uhr. Es war einige Minuten nach fünf Uhr. Eine Stunde also hatte er noch Zeit, denn Allan hielt Wort.«[219] Wer sich der leeren Zeit und ihren Fesseln widersetzt oder sich, anders als die menschlichen Moleküle, als Subjekt bewegen will, wird wie Woolf vernichtet. Damit überlagert ein zweites Urteil Woolfs Ende, dessen Bewertung ergebnisoffener ist und im Sinne einer kritischen Leseart durchaus die Ambivalenz des neuen Lebenstempos sichtbar macht.

6.3.2 Beschleunigungserfahrung der ersten Tunnelfahrt

Verschiedene Geschwindigkeitsmomente verdichten sich am Ende des Romans nochmals, als der erste Zug in einem Rennen um die Höchstgeschwindigkeit seine Fahrt antritt. Als dieser den Bahnhof verlässt, »brausten«[220] die großen Städte dieser Welt auf. Alle technischen Betriebe stehen in Ehrfurcht vor der Leistung des Tunnelbaus für fünf Minuten still, die Schiffe und Fabriken pfeifen ihre Freudensignale, »ein brutaler, ge-

217 Vgl. ebd., S. 309–312.
218 Ebd., S. 309.
219 Ebd., S. 310.
220 Ebd., S. 398.

waltiger Schrei der Arbeit«,[221] und überall fiebern Menschenmassen rasend mit, wie Macs Fahrt zum Rekordereignis wird:

> »Alles rechnete, wettete, schrie! Würde Allan pünktlich in Bermuda eintreffen? Allans erste Fahrt war zu einem Rennen geworden, zu einem Rennen eines elektrischen Zuges und zu nichts anderem. Der Rekordteufel wütete! In der ersten Stunde hatte Allan den Rekord für elektrische Züge gedrückt, den bis dahin die Züge Berlin-Hamburg behaupteten. In der zweiten war er den Weltrekorden der Flugmaschinen auf den Leib gerückt, in der dritten hatte er sie geschlagen.«[222]

Selbst bei der Eröffnungsfahrt kann sich Mac Stunde um Stunde steigern, während die Steigerung über die Wettindustrie zugleich kommodifiziert wird.[223] Der Zug »fliegt«, »segelt« und »steigt«[224] in Höchstgeschwindigkeit durch den Tunnel und scheint, so die verschiedenen Metaphern für dessen Bewegung, gar den mechanischen Widerstand zu überwinden. Allerdings überführt der Zug zum Zeitpunkt der Höchstgeschwindigkeit das eigene Tempo in einen Wahrnehmungsmoment des rasenden Stillstandes: »Der Zug fuhr so rasch, daß er stillzustehen schien.«[225] Es ist nicht nur eine visuelle Sinnestäuschung, die sich hier auftut. Das Schlusskapitel verhandelt den am Ende wahrgenommenen Stillstand als Problem eines leerlaufenden Fortschritts beziehungsweise eines nicht enden wollenden und daher zum Wahrnehmungszeitpunkt stets schon überholt wirkenden Entwicklungsgangs der Technik. Damit geht der Text in seinem kritischen Potenzial wohl einiges weiter, als später rezipiert wurde: Der Zug erreicht Europa mit zwölf Minuten Verspätung, und der Tunnel droht im Moment seiner Vollendung trotz neuer, nun noch rascher auftauchender Erfindungen wie der »submarine pneumatische Expreßpost«[226] oder der »Telekinematograph«[227] schon wieder überholt zu sein. Drohend schreibt Mac in einem kurzen Bericht für den *Herald*: »Man hat die Rocky-Mountains in kürzerer Zeit durchbohrt, als ich es hätte tun können. Die Motorschnellboote fahren heute in zweieinhalb Tagen von England nach

221 Ebd.

222 Ebd., S. 399 f.

223 Kommodifiziert wird auch die Zugfahrt selbst, indem der Transport zur Ware gemacht wird. Dies deutet der Roman mit dem ersten Passagier Lloyd, »das Geld«, explizit an. Die erste Fahrt ist zugleich Beweis dafür, dass sich das Kapital endgültig gegen frühere Epochen und ihre Repräsentanten durchgesetzt hat: »Nicht ein Kaiser oder König, nicht der Präsident der Republik, die Großmacht Lloyd, das Geld, war der erste Passagier.« (Ebd., S. 397.) Viel kann Lloyd zur Reise unter dem Meer allerdings nicht beisteuern: Im Zug schläft er hauptsächlich.

224 Ebd., S. 400.

225 Ebd., S. 402.

226 Ebd., S. 395.

227 Ebd., S. 398.

New York, die deutschen Riesenluftschiffe überfliegen den Atlantic in sechsunddreißig Stunden.«[228] Dies führt – dem ausgesprochenen Wohlwollen des Romans gegenüber der Beschleunigung entgegengesetzt – zu einer entscheidenden Änderung in der Antizipation des Zukünftigen: Das Rennen um die Höchstgeschwindigkeit wird zum Selbstzweck. Die Suche nach der technischen Sensation wird perpetuiert, indem jeder Entwicklung ein ›Fortsetzung folgt‹ hinterhergeschoben wird. Das Endziel bedeutet hier nichts mehr, die Entwicklung hingegen alles, wie man die wirtschaftlichen Zirkulationsbewegungen, aber auch den anstehenden ununterbrochenen technischen Erneuerungsprozess am Ende des Tunnelbaus beschreiben könnte. So ist der Tunnel zwar das herausragende Projekt einer Generation, zum Zeitpunkt seiner Fertigstellung ist er aber nur noch Anfangspunkt kommender Entwicklungen. Dies ist das Ergebnis des nicht enden wollenden Wettkampfs um den die Natur unterwerfenden Fortschritt und die zirkuläre Bewegung des Kapitals. Der vom Roman am Ende visuell wahrgenommene rasende Stillstand ist daraus abgeleitet der ungewollt ernüchternde Befund, dass man der neuesten Entwicklung stets hinterherhinkt und mit dem Gefühl zu leben hat, dass die Zukunft zwar sensationell vermittelt, aber real auch bei Höchstgeschwindigkeit nicht mehr erreicht werden kann. Das Ergebnis hiervon ist ein paradox anmutender Zustand, bei dem die Gegenwart schrumpft, weil die ständige Neu- und Weiterentwicklung keine stabile Konsolidierung mehr zulässt und sich die Abfolgen von festen Erfahrungsräumen und ihren Erwartungshorizonten verkürzen, bei dem aber die Zukunft nicht erreicht wird, weil die Welt de facto in der ewigen Gegenwart der Echtzeit hängen bleibt.

Die Angst vor der technischen Rückständigkeit ist allerdings nicht nur Resignation, sondern sie dient – im Versuch einer sofortigen Umkehrung der erkannten Lage zugunsten zukünftiger Profite – ebenso als bewusst gestreute Information an die Investoren und das Volk darüber, dass Mac das Rennen mit der Vollendung des Tunnels nicht aufgeben wird. Wenn sich andere Technologien in der Zwischenzeit weiterentwickelt haben, dann bleibt Mac nur die Möglichkeit, sein Unternehmen ebenfalls weiterzuentwickeln: »Noch bin ich schneller als sie und je schneller Boote und Luftschiffe werden, desto schneller werde ich!«[229] Diese Information entnimmt der Leser dem von Mac geschriebenen Zeitungsartikel. Mac kennt die Tricks, wie er mit den Medien umzugehen hat, will er seine Interessen durchzusetzen. Beispielsweise macht Mac sich zu Beginn Zeitungsberichte zunutze, um die Aufmerksamkeit für einen kurzen Moment auf den Tunnel zu lenken und dadurch Investoren anzulocken. Er weiß allerdings sehr genau, dass die Aufmerksamkeitsspanne im Zeitalter der Massenmedien und Sensationen kurzlebig ist. Mac nutzt die »vertikale Stapelung«[230] von Informationen, das heißt den Verlust von Langzeitwirkung aufgrund einer beschleunigten Informations-

228 Ebd., S. 394.

229 Ebd.

230 Eriksen: Die Tyrannei des Augenblicks., 2002, S. 156.

abfolge, um nach den ersten Investitionen ruhig an seinem Tunnel arbeiten zu können: Der Tunnel ist einige Wochen lang wichtigstes mediales Gesprächsthema, danach gerät er rasch wieder in Vergessenheit und Mac kann sich ohne Skandale und unliebsame Berichte an seine Arbeit machen – ersetzt wird der Tunnel durch neue Mediensensationen: »[N]ach einigen Wochen war der Tunnel eine alte Geschichte, für die man kein Interesse mehr übrig hatte. Etwas Neues stand momentan im Vordergrund: internationaler Rundflug um die Erde!«[231] Erst zu einem späteren Zeitpunkt will Mac eine erneute Welle der Euphorie lostreten, »die nicht allein auf Sensation beruhte«.[232] Dies gelingt, allerdings ganz im Gegensatz zum verlauteten Anspruch nur unter der Bedingung, dass der Tunnel nun kontinuierlich Gestein wie Sensationen hervorbringt – sind es zu Beginn noch die Städte, die sensationell wirken, sind es am Ende die Zugwagen, die eine »neue Sensation«[233] hervorrufen. Die neue Welle der Euphorie ist Folge einer medialen Perpetuierung der Sensation, und dies geschieht durchaus bewusst. So entwickelt Mac ein Marketingkonzept, durch welches der Tunnel immer wieder in die öffentliche Wahrnehmung gerückt wird, beispielsweise durch die mehrmals verbreiteten Plakatkampagnen mit imaginierten Bilder der neuen Zukunftsstädte, durch die ständigen Kinovorführungen oder durch die Atomisierung von Informationen, das heißt durch eine häppchenweise Verbreitung von Neuigkeiten.

In Macs Zeitungsbericht wird eine poetologische Reflexion angedeutet. Mac wird eine Million Dollar geboten, wenn er die Geschichte des Tunnels niederschreibt. Er weigert sich und belässt es bei »zwei Spalten für den Herald«.[234] Dies steht im auffälligen und durchaus ironischen Kontrast zu den Zeitungsberichten, die über Macs erste Fahrt erscheinen und in denen es unter anderem heißt: »›Mac Allan hat das Epos vom Eisen und der Elektrizität gedichtet.‹ Ja, Mac Allan wurde sogar im Hinblick auf seine Schicksale in den 25 Jahren des Baus ›der Odysseus der modernen Technik‹ genannt.«[235] Das Ende von Kellermanns Roman entspricht jedoch keinem Epos. Zwar werden immer wieder heroische oder mythische Versatzstücke aufgerufen, beispielsweise huldigt Mac seinen bekannten Ingenieuren und Lloyd erscheint als »Mumie«,[236] doch all dies fällt stets nach wenigen Sätzen wieder in sich zusammen. Edison Bio beispielsweise führt während der ersten Tunnelfahrt einen Film mit den 25 wichtigsten Figuren des Tunnelbaus vor, um deren Leistung im nächsten Satz gleich wieder zu relativieren: »Dann begann der eigentliche Film.«[237] Die Ingenieure werden zum Vorfilm der vergangenen Zeit degradiert. Der eigentliche Film widmet sich ganz

231 Kellermann: Der Tunnel, 1919, S. 107.
232 Ebd., S. 108.
233 Ebd., S. 395.
234 Ebd., S. 394.
235 Ebd., S. 398.
236 Ebd., S. 397.
237 Ebd., S. 399.

dem Tunnelbau und dem dazugehörigen Kollektiv und weniger dem Heroentum einzelner Ingenieure. Genau gleich geht es Lloyd. Diesem fällt während der ersten Zugfahrt nichts anderes ein, als durchgängig zu schlafen oder zu dinieren. So episiert das Ende das Tunnelprojekt nicht, sondern banalisiert es vielmehr. Radikalisiert wird dies in den letzten vier Sätze des Romans verdeutlicht: »Plötzlich blendete weißes, grausames Licht ihre Augen. Der Tag brach herein. Allan stoppte ab. Sie waren mit zwölf Minuten Verspätung in Europa eingetroffen.«[238] Das Licht am Ende des Tunnels evoziert in seiner bedeutungsschweren Kulturtradition erst die eben erbrachte Leistung des Tunnels – der Tunnel als technisches Subjekt einer neuen Aufklärung und das technische Projekt als Kulturleistung –, um diese im Abschlusssatz größtmöglich zu banalisieren. Die zwölf Minuten Verspätung sind nicht nur alles andere als ein episches Ende, sie verweigern dem Tunnel gerade jenes Ziel der Fahrt in weniger als vierundzwanzig Stunden, auf das zuvor 400 Seiten lang hingearbeitet wurde. Und dies ohne jeden weiteren Kommentar.

In dieser Reflexion, durch die der Text am Ende das nicht einhält, was von den Zeitungen über den Protagonisten erzählt wird, bildet sich eine Entwicklungsgeschichte des Romans ab. Zu Beginn besitzt dieser mit Mac einen Protagonisten, der, wie man es vom Roman her kennt, einen durchaus beispielhaften Lebenslauf besitzt. Erst Bergarbeiter arbeitet Mac sich nach und nach hoch, bis er schließlich zum Tunnelunternehmer wird. Am Ende wird er von der Zeit überholt, wie er es in seinem Artikel selbst schreibt. Hobby, der als Architekt zu Beginn noch Macs kulturelle Ergänzung darstellt, widmet sich seit der Katastrophe der Massentierhaltung – er wird zum industriellen Geflügelzüchter – und fällt dadurch ganz aus der Rahmenhandlung. Helden und Individuen werden zunehmend irrelevant, und Figuren lösen sich nach und nach auf. Was bleibt, sind kalte Menschen neusachlichen Typus, wie beispielsweise Strom, der gefühls- und individualitätslose Ingenieur nordischer Herkunft mit sprechendem Namen. Das Verschwinden der Helden bedeutet einen Wandel der Vermittler. So kann die technische Neuerung scheinbar nicht mehr über lebendige Romansubjekte dargestellt werden. In der daraus abgeleiteten Suche nach der angemessenen Form liegt auch die Bedeutung der im Schlusskapitel nochmals auffallenden Anhäufung medialer Darstellungsebenen. Dabei muss differenziert werden, verhandelt *Der Tunnel* an dieser Stelle doch gleichzeitig zwei verschiedene Problemstellungen: Auf einer Ebene dienen die verschiedenen Kommunikationskanäle der massenhaften Kommodifizierung der Zugfahrt. Zeitungen und Kinofilme sorgen für eine immense Nachfrage nach Sitzplätzen, und bei den Filmen von Edison Bio verdient das Tunnel-Syndikat auch an den Filmvorführungen selbst. Wie angedeutet stellt sich dabei die Frage nach Realität und Abbild in seiner kulturindustriellen Rahmung. Auf einer zweiten Ebene verhandelt der Schluss mit seiner Häufung letztlich unbefriedigender Berichte ebenso, wie die Beschleunigung

238 Ebd., S. 402.

selbst zu neuen medialen Vermittlern drängt, also die Frage eröffnet, wie deren Ergebnisse angemessen dargestellt werden können.

Diese Suche spiegelt sich in der Entwicklung von Macs bewegungsreichen Zukunftsstädten. Auch diese werden zu Beginn als Ergebnis eines Rationalisierungsprozesses beschrieben und vom Erzähler als Weiterentwicklung bisheriger Städte charakterisiert, das heißt als »vorgeschobene Forts des amerikanischen Geistes gepanzert mit Willenskraft und angefüllt mit Aktivität«.[239] Auf einem Schuttfeld entstehen in »Mac City« aus dem Nichts planmäßig gebaute, »schnurgerade«[240] Straßen. Am Rande des Zentrums mit seinen Hotels und Warenhäuser, das zusammen mit seinen Straßen ganz auf Mobilität ausgelegt ist,[241] liegen »freundliche«[242] Arbeiterstädte, in denen sich die Arbeiter erholen sollen. Geleitet von »ehemaligen Preisboxern oder Rennfahrern«[243] werden zudem zur Zerstreuung Vergnügungstempel der Geschwindigkeit gebaut. Auch lässt Mac nahe Mac City einen gigantischen Hafen und samt riesiger Hotelanlagen den größten Badestrand der Welt errichten. Selbst der Tod wird in Macs Stadt mit dem rasch und überkonfessionell arbeitenden Krematorium rationalisiert und läuft produktiver denn je ab.[244] Die neue Stadt wird gemäß den Anforderungen der Arbeit und der Mobilität ausgerichtet und ist so als Ergebnis neuester Ordnungsprinzipien zu verstehen. Dies gilt selbst für die städtische Natur. Zu Beginn erscheint die Tunnelstadt noch in karger Vegetation, doch Mac bemüht sich, Parkanlagen zu bauen, weswegen seine Baumeister begonnen haben, exotische Bäume und Pflanzen zu importieren. Die Natur wird in den neuen Städten erst zerstört, indem die Fläche als Ablageraum für den Schutt aus den Tunnelstollen genutzt wird, um sie später künstlich zu reproduzieren. Daraus entsteht ein neuer Wahrnehmungsraum, vergleichbar wie man es vom Kino oder von der Werbetafel kennt, der neu vermittelt die Realität beschleunigter Städte präsentiert und später auch in Fragen der Tunnelgeschwindigkeit eine Rolle spielt: Das »simulacrum has replaced experience«,[245] so beschreibt Hildegard Glass diese Transformation in Mac City. Diese These ist zustimmend zu betonen, da sich mit dem fertigen Tunnel unter der Erde ein vergleichbarer Wahrnehmungsraum generiert. Während der ersten Zugfahrt, die in einem regelmäßigen Fahrtrhythmus abläuft (»der Zug stieg, wenn es

239 Ebd., S. 386.

240 Ebd., S. 149.

241 Glass: Future Cities in Wilhelminian Utopian Literature, 1997, S. 134.

242 Kellermann: Der Tunnel, 1919, S. 149.

243 Ebd.

244 Vgl. beispielsweise die Situation nach der Katastrophe: »Das kleine Krematorium […] arbeitete Tag und Nacht. Priester der verschiedenen Religionen und Sekten hatten sich zur Verfügung gestellt und erfüllten abwechselnd das traurige Zeremoniell. Viele Nächte hindurch war das kleine Krematorium im Wald tageshell erleuchtet und noch immer standen endlose Reihen von Holzsärgen in der Halle.« (Ebd., S. 245 f.)

245 Glass: Future Cities in Wilhelminian Utopian Literature, 1997, S. 140.

in die Höhe ging, gleichmäßig und ruhig«[246]), projizieren die Signallampen Eindrücke von »vorbeischwirrenden Meteorschwärmen« und von raschen »buntglitzernden Sternen, die sich in die runden Bugfenster des sausenden Torpedoboots stürzten«.[247] Zusammen ergeben sie das kosmische Simulacrum rasender Geschwindigkeit, deren visueller Eindruck den expansiven Gehalt beschleunigter (Transport-)Geschwindigkeit bereits in sich trägt.[248] Die Konsequenz des Tunnels ist eine sich von den Erfahrungen der Jahrmärkte und Vergnügungsstätten, in denen sich solche Lichteffekte dank neuen technischen Vermittlern ein erstes Mal abbilden, endgültig abhebende, gewalttätig wie ein Torpedoboot zur nächsten Eroberungsstation drängende Expansion räumlicher und zeitlicher Verfügbarkeit, die – unter der Erde den Sternenhimmel und die Zukunft antizipierend – auch vor dem Weltraum nicht haltmachen wird.

246 Kellermann: Der Tunnel, 1919, S. 400.

247 Ebd., S. 400 f.

248 Diese Lichterfahrung ist vergleichbar mit Karls Wahrnehmungen in Kafkas *Der Verschollene* als auch mit den Erfahrungen der Schatzsuchenden aus Robert Müllers *Tropen*. Auf beides wird noch einzugehen sein. Nur so viel schon an dieser Stelle: Als Karl in New York aus dem Fenster blickt, erscheint ihm die Stadt in ihrem regelmäßigen, beschleunigten Lebensrhythmus, ausgelöst durch den städtischen Verkehr, ebenfalls als eine Art Simulacrum, in dem Lichteffekte aufflackern. Auch Müllers Schatzsuchende versinken in ihrer Suche nach einer Angleichung an die neueste Geschwindigkeit irgendwann in einen Zustand, in dem das Simulacrum die bisherige Realität überholt hat. Hinter dem Wasserfall, wo der tropische Schatz vermutet wird, werden die Menschen zur projizierten Lichterfahrung, die in ihrer Bewegung (auch Kellermanns Zug fährt hoch und runter) wie auch in den erfahrenen Lichteffekten der ersten Zugfahrt aus dem *Tunnel* gleicht: »In dieser Flut schwammen Regenbogenelemente, sie sanken, sie flossen und stiegen, sie waren tastbar, man konnte sie wie Strähnen durch die Finger gleiten lassen.« (Müller: Tropen, 2010, S. 194.)

7 Beschleunigungszumutungen in Amerika: Kafkas *Der Verschollene*

Als Karl Roßmann, Kafkas Protagonist aus dessen unvollendetem Roman *Der Verschollene,*[1] bei seiner Ankunft in New York die mit einem Schwert in der Hand verfremdete Freiheitsstatue erblickt, bleibt er ob der neuen Raumdimensionen staunend stehen.[2] »›So hoch!‹ sagte er sich und wurde, wie er so gar nicht an das Weggehen dachte, von der immer mehr anschwellenden Menge der Gepäckträger, die an ihm vorüberzogen, allmählich bis an das Bordgeländer geschoben.«[3] Während Karl erstarrt, haben alle anderen in Amerika ankommenden Schiffsreisenden keine Zeit, um sich langsam an die neuen Eindrücke zu gewöhnen. Gleich bei Ankunft auf dem neuen Kontinent gilt es, sich in eine ständige Betriebsamkeit zu versetzen. In Amerika herrscht »eine Bewegung ohne Ende, eine Unruhe«,[4] wie es der Erzähler mit Blick auf den Hafen New Yorks schildert.[5] Die Synchronisation mit der amerikanischen Grundgeschwindigkeit, das heißt an dieser Stelle die Beschleunigung des eigenen Gangs, ist eine Pflicht der

1 Von Max Brod wurde der Roman 1927 verkaufsfördernd unter dem Titel *Amerika* herausgegeben. Später wurde *Der Verschollene* üblich, ein provisorischer Titel, den Kafka in einem Brief an Felice Bauer nannte (vgl. zur Editionsgeschichte Engel, Manfred: Der Verschollene, in: Engel, Manfred; Auerochs, Bernd (Hg.): Kafka-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung, Stuttgart 2010, S. 175 f.). Zitiert wird im Folgenden aus der Originalfassung (Kafka, Franz: Der Verschollene, Frankfurt a. M. 2008.), das heißt entsprechend der darin vorzufindenden Orthografie.

2 Dass es sich bei der Freiheitsstatue mit Schwert um eine bewusste Verfremdung handelt, gehört seit Längerem zu den Allgemeinplätzen der Kafka-Forschung. So ist in Kafkas Manuskript ersichtlich, wie er den darauffolgenden Satz strich, der diese Falschinformation thematisiert hätte: »Er sah zu ihr auf und verwarf das über sie Gelernte.« (vgl. zum Beispiel Braun, Michael: »Hörreste, Sehreste«. Das literarische Fragment bei Büchner, Kafka, Benn und Celan, Köln, Weimar 2002, S. 178; Siegrist, Helena Rödholm: Wenn die Wahrnehmung kippt. Transformationen in Franz Kafkas »Die Verwandlung«, Hamburg 2014, S. 43; Jahraus, Oliver: Kafka: Leben, Schreiben, Machtapparate, Stuttgart 2006, S. 257.) Peter-André Alt versteht den Verfremdungseffekt als »subversive Symbolik« (Alt: Franz Kafka: Der ewige Sohn, 2008, S. 345), Werner Frick analysiert diesen als eine Zerstörung der vom Zeichen bisher proklamierten Botschaft (Frick, Werner: Kafkas New York, in: Frick, Werner; Essen, Gesa von; Lampart, Fabian (Hg.): Orte der Literatur, Göttingen 2002, S. 269). In beiden Fällen wird auf die kritische Funktion der Verfremdung hingewiesen.

3 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 9.

4 Ebd., S. 24.

5 Es wird sich noch zeigen, dass Karl gerade aufgrund der neuen Eile der umfassende Panoramablick entgeht, der Erkenntnis generieren könnte.

Neuankömmlinge, und wer sich dem verweigert, wird wie Karl kurzerhand durch die Kraft der bewegten Masse ans Geländer gedrängt.

In einem ersten Schritt wird aufzuzeigen sein, wie die in Bewegung versetzte Welt eine Folge der sozialen Beschleunigung ist. Sowohl das Hotel Occidental als auch die Lagerhallen von Karls Onkel sind signifikante Momente eines Amerikas, dessen konstitutive Eigenschaft nicht nur die rege Betriebsamkeit und lineare Zeitfigur, sondern vor allem eine im Vergleich zu Europa erbrachte Steigerung menschlicher und technischer Geschwindigkeit mit dem Ergebnis einer immensen Ereignisverdichtung ist. Das beschleunigte Amerika strebt nach einem effizienten Zeitempfinden, bei dem ungenutzte Zeit als unzulässig gebrandmarkt wird. Mit dieser für einige Figuren durchaus positiv konnotierten Zeit ohne unproduktive Lücken gilt es sich zu synchronisieren, will man den Anschluss an die betriebsame Gesellschaft nicht verlieren. Allerdings betonen der entstehende Druck und die wie ein Damoklesschwert drohende Möglichkeit des Ausschlusses zugleich die Furcht vor den damit einhergehenden Beschleunigungszumutungen und Entfremdungszuständen. Diese Ambivalenz der sozialen Beschleunigung zwischen einer dank dieser erhofften Erweiterung des Möglichkeitshorizonts und deren negativen sozialen Folgen zeigt sich beispielhaft in den unterschiedlichen Perspektiven, mit denen Figuren jener begegnen. Während der Onkel glücklich darüber ist, dass in Amerika alles »so schnell vor sich«[6] gehe, sind die arbeitenden Menschen vor allem als »gejagte«[7] oder zwangsweise »eilend«[8] gehende Wesen anzutreffen. Den Unterdrückten tritt das beschleunigte Arbeits- und Lebenstempo als gesellschaftlicher Druck und nicht als hoffnungsvolle Zukunftsperspektive entgegen – es sei denn, sie übertragen, wie beispielsweise Karl an manchen Stellen, das Empfinden der Profiteure auf ihr eigenes Bewusstsein. Allerdings fällt es nicht immer leicht, die soziale Beschleunigung in Kafkas Roman in diesem Sinne als Ursache von Empfindungen zu isolieren. Dies liegt vor allem daran, wie in einem zweiten Schritt zu zeigen sein wird, dass *Der Verschollene* nicht einfach in *der* Epoche der sozialen Beschleunigung spielt. Vielmehr überlagern sich verschiedene Epochen und Zeitsysteme. Karl trifft auf verlangsamte, vorfordistische Räume, erlebt in den Lagerhallen und im Hotel beschleunigte fordistische Arbeitsprinzipien und sieht sich an manchen Stellen gar einer postfordistischen Anforderung nach immer größerer Flexibilisierung ausgesetzt.[9] Von der Forschung bisher weitgehend vernachlässigt,[10] machen gerade solche Überlappungen

6 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 55.

7 Ebd., S. 54.

8 Ebd., S. 143.

9 Diese Überlappung verschiedener Epochen und die daraus entstehenden unterschiedlichen Anforderungen an das moderne Individuum führen mitunter zu einer grotesk wirkenden Verzerrung, die den Anschein erweckt, dass Kafkas Amerika ein durchweg phantastisches Land darstellt.

10 Eine Ausnahme bildet Sabine Rothemann, die sich zumindest der komplexen Zeitstruktur von Kafkas *Der Verschollene* widmet, ohne allerdings die Zweiteilung zu betonen (vgl. Rothemann, Sabine:

die soziale Beschleunigung erfahrbar: In Karls Schwellenübertritten wirkt die Epoche des modernen Amerikas im Vergleich zu den langsamen Epochen beschleunigt wie beschleunigend. Doch woran können unterschiedliche Epochen, ihr jeweiliges Zeitkonzept und ihr Tempo überhaupt festgemacht werden? Besonders sichtbar wird die Differenz verschiedener Geschwindigkeitsmuster in der unterschiedlichen Verwendung von Wörtern der Schnelligkeit beziehungsweise der Langsamkeit, der Tiefenstruktur von repetitiven beziehungsweise linearen Handlungen und Rhythmen sowie der verhandelten Arbeitsordnungen.

Die aufgrund solcher Differenzen beschreibbaren Zeitzonen verdeutlichen, dass die unterschiedlichen Epochen einen umfassenden Wirkungsbereich besitzen und nicht auf verschiedene, unmotivierte Auslegeordnungen der Figuren zurückgeführt werden können.[11] Das heißt allerdings nicht, dass die jeweiligen Zonen nicht unterschiedlich subjektiviert werden. So gilt es in einem letzten Schritt zu fragen, in welcher Verbindung das beschleunigte Amerika mit dem Bewusstsein Karls und der Romanstruktur steht. Dabei kann über den Wiederholungszwang und Karls regressiven Narzissmus aufgezeigt werden, dass erstens die rasende amerikanische Gegenwart eine starke Erstarrungstendenz kennt und dass zweitens Karls Synchronisierung mit der Geschwindigkeit der amerikanischen Gesellschaft eine Schwächung des Ichs zur Folge hat, aus der letztlich dessen Auslöschung resultiert – ganz ähnlich den Folgen in Kellermanns Roman, in dem Figuren Opfer der rasenden Zeit werden. Zentral für diese Analyse ist die Ausarbeitung einer dominanten Handlungsstruktur der Wiederholung, wie sie sich exemplarisch in der wiederkehrenden patriarchalen Familienkonstellation manifestiert.

7.1 Inhalt und bisherige Forschungsansätze

Kafkas Roman beginnt mit einer kurzen, aber erschöpfenden Darlegung der Situation Karls.[12] Weil er mit einem Dienstmädchen ein Kind gezeugt hat, wurde er von seinen Eltern verstoßen und per Schiff nach Amerika verfrachtet. Kurz vor dem Verlassen des

Spazierengehen – verschollengehen. Zum Problem der Wahrnehmung und der Auslegung bei Robert Walser und Franz Kafka, Marburg 2000.)

11 Dass sich die »Zeitabschnitte« als »Momente der Auslegung« verstehen lassen und ausschließlich in der »Textgegenwart« entstehen, ist die These von ebd., S. 176.

12 Würde man den inhaltlichen Umfang des ersten Satzes messen wollen, könnte man feststellen, dass darin fünf von sechs der journalistischen W-Fragen geklärt werden. Karl (wer?) kommt (was?) auf einem Schiff (wie?) nach Amerika (wo?), weil er mit dem Dienstmädchen ein Kind gezeugt hat (warum?). Einzig die Frage nach dem Wann lässt der erste Satz offen. Obwohl dies auch in der Folge nicht genau beantwortet werden kann, denn Jahreszahlen fallen keine, ergibt sich anhand der Leseerfahrung schnell die einfache, aber prägnante Antwort: in der kapitalistischen Moderne, das heißt mehr oder weniger in der Entstehungszeit des Buches.

Schiffs trifft Karl in New York auf einen Heizer, der sich vom Obermaschinisten Schubal schlecht behandelt fühlt. Karl solidarisiert sich mit dem Heizer und gemeinsam begeben sie sich zum Kapitän, um ihre Reklamation vorzubringen.[13] Dort treffen sie auf Karls reichen Onkel, der als Staatsrat das Schiff inspiziert und der Karl mit an Land nimmt. In einem zweiten Kapitel wird Karl unter die Fittiche des Onkels genommen. Dieser vergleicht die Ankunft in Amerika mit einer Geburt. Von Grund auf soll Karl nun den amerikanischen Leistungsimperativ erlernen. Vom Onkel vermittelt lernt Karl den Millionärssohn Mack kennen, mit dem er eine Reitschule besucht. Abseits solcher kleinen Ausflüge muss Karl sich auf Drängen des Onkels jedoch einem strengen Lehrplan unterwerfen und möglichst rasch die amerikanische Sprache und die neuen Gepflogenheiten erlernen.

Der Onkel pocht auf Disziplin und Arbeitseifer. Deswegen ist er nicht erfreut darüber, dass Karl eine Einladung von Pollunder, einem Geschäftsfreund des Onkels, annimmt, diesen in seinem Landhaus zu besuchen. Im dritten Kapitel, das im Landhaus spielt, lernt Karl die sportliche Klara, die Tochter Pollunders, kennen, zankt sich allerdings sogleich mit ihr. Karl fühlt sich unwohl und will zurück nach New York. Doch es ist zu spät. Kurz nach Mitternacht wird ihm ein Brief des Onkels zugestellt, in dem Karl mitgeteilt wird, dass er verstoßen sei, weil er sich mit seinem Besuch den Prinzipien des Onkels widersetzt habe. Auf sich alleine gestellt lernt Karl im vierten Kapitel Delamarche und Robinson kennen, zwei umherstreichende Wanderarbeiter, die ihn unter der Führung Delamarches nach Strich und Faden betrügen. Als Karl glaubt, dass die beiden auch noch das einzige Familienfoto aus seinem Koffer veruntreut haben, wendet er sich von ihnen ab und findet nahe der Stadt Ramses Unterschlupf im Hotel Occidental. Dort verschafft ihm die Oberköchin eine Stelle als Liftjunge, die Karl mindestens eineinhalb Monate lang ausführt. Als im sechsten Kapitel der betrunkene Robinson auftaucht und Karl sich um diesen kümmern muss und deswegen den Lift verlässt, wird er entlassen. Robinson führt ihn zurück zu Delamarche, der mittlerweile bei Brunelda, einer übergewichtigen Sängerin, lebt. Hier muss Karl zusammen mit Robinson unter sklavenähnlichen Bedingungen Dieneraufgaben übernehmen.[14] Danach beginnen die

13 Es ist dies eine erste Verarbeitung des Konflikts zwischen dem Individuum und dem modernen Amerika, die sich unter dem Begriff ›formale Solidarität‹ verstehen ließe. Die Solidarität zwischen den zwei Menschen, wie sie sich hier formal abspielt, ist in ihrem Inhalt ein die Ordnung strukturierendes individualisiertes Gefühl der Überlegenheit. Daher geht es weniger um das Gegenüber denn um die Konstituierung des eigenen Ichs und dessen Umgang mit seiner Umwelt. Dementsprechend beginnt sich das vermeintliche Opfer auch zu entmaterialisieren und wird zu einem leeren Container, der vom Subjekt mit Inhalt gefüllt werden kann. Diese Projektionsleistung tätigt Karl zu Beginn seiner Begegnung mit dem Heizer, als er darüber sinniert, dass er sich vielleicht an diesen halten solle, um dadurch seine eigene Ankunft abzusichern: Solidarität, die formal nach außen stattfindet, als ein nach innen gerichteter Prozess.

14 Karl glaubt zwar erst noch, die Grundregeln des Systems verinnerlicht zu haben, dass man niemanden zu einer Arbeitsstelle zwingen kann, doch Delamarche und Robinson belehren ihn eines Besseren.

fragmentarischen Teile. In einem kürzeren Kapitelfragment schiebt Karl Brunelda in einem Karren in das »Unternehmen Nummer 25«, möglicherweise ein Bordell.[15] In einem zweiten Fragment meldet sich Karl unter dem Namen »Negro« beim Theater von »Oklahama [sic]«.[16] Es ist angeblich das größte Theater der Welt, bei dem Karl Anstellung findet. Das letzte Fragment beschreibt auf knapp einer Seite, wie sich Karl zusammen mit einem Teil der Theatergruppe auf eine Zugfahrt durch Amerika begibt, um vermutlich nach »Oklahama« zu gelangen.

7.1.1 Forschungsansätze

Erzählt wird Karls Geschichte aus der Sicht eines Erzählers, der, so vor allem die Meinung der älteren Forschung, wenig mehr als der Protagonist sieht und selbst »die subjektiven Irrtürmer Karls«[17] teilt. Entsprechend wurde die Erzählform des *Verschollenen* lange Zeit im Sinne eines »Subjektivismus«[18] Kafkas beziehungsweise einer »Einsinnigkeit«[19] der Hauptfigur gelesen. Diese Vereinheitlichung der Perspektive ist, wie mehrere Forschungsbeiträge der letzten Jahre kritisiert haben, aufgrund der Komplexität des Erzählens nicht gänzlich korrekt, wenn auch darin wohl eine zu Recht betonte Tendenz einer Einengung der Erzählperspektive steckt.[20] Dabei läge es nahe, die an vielen

15 Vgl. Engel: Der Verschollene, 2010, S. 179.

16 Kafka übernimmt den Schreibfehler, ›Oklahama‹ mit einem zweiten ›a‹ zu schreiben, vermutlich aus Holitschers Reisebericht.

17 Buch, Hans Christoph: Ut pictura poesis. Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács, München 1972, S. 233. In abgeschwächter Form auch bei Walter Sokel, der zwar »realistisch-mimetische Züge« sieht, doch darauf beharrt, dass es »keine objektive, von der Problematik der Hauptfigur unabhängige, fiktive Realität, wie sie im Werk eines allwissenden, auktorialen Erzählers vorausgesetzt wird«, gibt (Sokel, Walter H.: Zwischen Drohung und Errettung. Zur Funktion Amerikas in Kafkas Roman »Der Verschollene«., in: Bauschinger, Sigrid; Denkler, Horst; Malsch, Wilfred (Hg.): Amerika in der deutschen Literatur: Neue Welt – Nordamerika – USA, Stuttgart 1975, S. 246).

18 Beispielsweise Hans Christoph Buch, der einen »extremen Subjektivismus« (Buch: Ut pictura poesis, 1972, S. 235) unterstellt.

19 Der Begriff geht bezüglich Kafka auf Friedrich Beissner zurück (vgl. Beissner, Friedrich: Der Erzähler Franz Kafka, Stuttgart 1952). Einsinnigkeit meint, dass aus Sicht des Helden erzählt wird und Karl entsprechend die Verantwortung für Bemerkungen und Beobachtungen des Erzählers trägt.

20 Noch wohlwollend spricht Michael Scheffel von einer internen Fokalisierung, die nicht ganz so fest fixiert ist, und Belegen, wie etwa das summarische Erzählen, die die Anwesenheit einer narrativen Instanz, trotz ihrer möglichen Reduktion, belegen (vgl. Scheffel, Michael: Paradoxa und kein Ende. Franz Kafkas Romanprojekt »Der Verschollene« aus narratologischer Sicht, in: Romahn, Carolina; Wuthenow, Ralph-Rainer (Hg.): Das Paradoxe. Literatur zwischen Logik und Rhetorik, Würzburg 1999, S. 251–263). Für einen Überblick zur schärferen Forschungskritik an der These der Einsinnigkeit vgl. De Bruyker, Melissa: Das resonante Schweigen. Die Rhetorik der erzählten Welt in Kafkas »Der

Stellen anzutreffende Perspektivierung auf die Sicht Karls und die sich unter anderem auch deswegen im Erzähler entfaltende Naivität als formale Entsprechung Karls jugendlicher Unerfahrenheit auszulegen. Thorsten Unger deutet beispielsweise mit Verweis auf Karlheinz Fingerhut auf die Perspektive des jungen Einwanderers hin, dem die richtigen Begriffe fehlen und dessen Wissen hinter dasjenige des Lesers zurückfalle.[21] Entsprechend könnten auch die Intensivierungsmomente, denen Karl in Amerika unterliegt, durch den Blick eines naiven und jungen Erzählers erklärt werden, dessen jugendliche Augen Phänomene weitaus mächtiger wahrnehmen, als sie es tatsächlich sind. Die Reduktion auf die Jugendlichkeit übersieht allerdings weitere Dispositive des Erzählens. In den vergangenen Jahren wurde dazu beispielsweise immer wieder der mediale Hintergrund der Erzähl- beziehungsweise Darstellungsperspektive betont. Hans Dieter Zimmermann etwa nennt als bedeutenden Einfluss den Stummfilm,[22] und Peter-André Alt charakterisiert Kafkas Roman als Wechselspiel von Traum und Kino, in dem eine »Kühle des Tons« bewahrt wird, da der Erzähler den Ereignissen wie ein »kaltes Objektiv einer Kamera« folgt.[23] Kühl ist der Ton tatsächlich oft, und die »kameraähnliche Perspektive«[24] scheint an manchen Stellen eine durchaus große Rolle zu spielen, exemplarisch bei der Verfolgungsjagd mit den Polizisten nach Karls Rauswurf aus dem Hotel. Entgegen diesen zutreffenden Befunden über das Kino (wie auch über den nicht zu vernachlässigenden jugendlichen Blick Karls) ist für das vorliegende Kapitel vor allem die Beziehung der Erzählperspektive zum Konflikt des Subjekts Karl zu seiner gesellschaftlichen Umgebung von Interesse. Exemplarisch hierfür steht das Kernthema der Ökonomie. Herbert Kraft hat vor längerer Zeit schon angeregt, Karls Perspektive (und damit an vielen, aber eben längst nicht an allen Stellen auch diejenige des Erzählers) aus dem Verhältnis eines Menschen zum System zu verstehen, der die Methoden

Verschollene«, Schnitzlers »Therese« und Walsers »Räuber«-Roman, Würzburg 2008, S. 87 ff.; Krings, Marcel: Goethe, Flaubert, Kafka und der schöne Schein. Zur Kritik der Literatursprache in den »Lehrjahren«, der »Education sentimentale« und im »Verschollenen«, Tübingen 2016, S. 288 ff.

21 Vgl. Unger: Diskontinuitäten im Erwerbsleben, 2004, S. 201.

22 Vgl. Zimmermann: Kafka für Fortgeschrittene, 2004, S. 90 ff. Auch bezüglich der Gestik der Figuren ließe sich an den Stummfilm denken, ein Bezug den Max Brod mit dem Hinweis auf Charlie Chaplins gespielte Figuren in seinem Nachwort zu *Der Verschollene* nochmals verstärkt hat.

23 »An keinem Punkt lässt der Ton der Darstellung unmittelbare persönliche Betroffenheit ahnen. […] In größtmöglicher Distanz zum Innenleben seines immer wieder neu enttäuschten und beschädigten Helden beschreibt er die Geschichte einer Verstoßung. Die soziale Ordnung findet sich durch jene der Kunst gespiegelt: der Mitleidlosigkeit Amerikas entspricht die Kühle des Tons, die der Erzähler durchgängig bewahrt. Wie das kalte Objektiv einer Kamera folgt er den Ereignissen.« (Alt: Franz Kafka: Der ewige Sohn, 2008, S. 357.) Vgl. dazu auch schon Wolfgang Jahn: »Der Leser des Verschollenen ist daher in erster Linie Betrachter, ähnlich dem Zuschauer im Kino früherer Jahrzehnte, dessen Bewusstsein durch die Fülle des sichtbar Wahrgenommenen so gut wie völlig eingenommen wird.« (Jahn, Wolfgang: Kafkas Roman »Der Verschollene«, Stuttgart 1965, S. 32.)

24 Alt: Franz Kafka: Der ewige Sohn, 2008, S. 352.

dieses Systems trotz aufkeimender Perspektivlosigkeit internalisiert hat.[25] Der kühle Erzählton im Stil einer neuen Sachlichkeit vermittelt eine totalitär werdende Versachlichung der Lebenswelt. Die Irrtümer Karls entsprechen in dieser Sichtweise denjenigen des modernen Subjekts, das in der Verdinglichung der Warenwelt feststeckt. Dies formt die Erzählperspektive weitgehend, sodass sich keine Stelle findet, an der dem Erzähler ein Blick hinter die Kulissen der Unternehmen und Wirtschaftskreisläufe gelingen will. Beispielsweise bleibt unklar, was der Onkel eigentlich arbeitet, wie das Hotel funktioniert, in welchem geschäftlichen Verhältnis Green und Pollunder stehen oder wie sich das Theater finanzieren kann. Dadurch, dass immer wieder über die Wirtschaft gesprochen wird, ohne auch nur annähernd eine Erklärung in ökonomischen Kategorien zu liefern, funktioniert der Wirtschaftsraum in Kafkas Roman als Welt des sich entfaltenden Warenfetischs.[26] Dies verunmöglicht jedoch keine Erkenntnis, sondern generiert ganz im Gegenteil eine Leseerfahrung der Verdinglichung, die bei kritischer Lektüre und mittels Rückfragen durchbrochen werden kann.[27] Erleichtert wird dieses Durchbrechen durch Stellen, die mehr preisgeben, als Karl selbst zu offenbaren vermag. Solche Momente wirken als Authentizitätssignale, mit denen der Roman durch Überwindung der verdinglichten Perspektive das Vorhandensein einer gesellschaftlichen Tiefenstruktur bestätigt. Dies reicht von einzelnen Sätzen, etwa der Beschreibung eines Dieners im ersten Kapitel, der aufgrund seiner sozialen Position als Einziger mit Karl mitfühlt und dadurch die Frage nach der Gemeinsamkeit in Richtung der gemeinsamen strukturellen Lebensbedingungen lenkt,[28] bis hin zu längeren, reporta-

25 Kraft, Herbert: Mondheimat Kafka, Pfullingen 1983, S. 118 f.

26 Zur weiteren Klärung des Begriffs des Warenfetischs siehe die Ausführungen von Marx: Das Kapital, Bd. I, 1968, S. 85–98.

27 Die Verdinglichung betrifft nicht nur die Ökonomie, sondern auch andere Bereiche, exemplarisch den Verkehr. Auch hier kann der gesellschaftliche und damit der menschliche Ursprung nicht mehr erkannt werden. Als Karl mit seinen Kameraden nach Ramses marschiert, erblicken sie immer wieder Autos, ohne dass sie fähig wären, deren Inhalte zu erkennen: »[H]ie und da schoß ein Automobil aus dem Nebel, und die drei drehten ihre Köpfe nach den meist riesenhaften Wagen, die so auffällig in ihrem Bau und so kurz in ihrer Erscheinung waren, daß man nicht Zeit hatte, auch nur das Vorhandensein von Insassen zu bemerken.« (Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 109 f.) Die Erscheinung, das heißt das Aufflackern und Verschwinden des Automobiles, lässt sich zwar gut beschreiben, ohne jedoch, dass dessen gesellschaftlicher Hintergrund erkannt werden könnte. Das Nichterkennen wird zum natürlichen Zustand des Sehens, und gerade dies entspricht der Verdinglichung als formales Erzählprinzip. Vergleichbares wiederholt sich, als Karl in der Kapitänskabine durch das Fenster blickt und dort einen fragmentierten Ausschnitt bewegter Schiffe sieht, deren Ziel und Ursprung er nicht zu erkennen vermag (vgl. Anderson, Mark: Kafka and New York. Notes on a Traveling Narrative, in: Huyssen, Andreas; Bathrick, David (Hg.): Modernity and the Text: Revisions of German Modernism, New York 1989, S. 155).

28 Als Karl mit dem Heizer vor den Kapitän tritt und die Menge langsam ungeduldig wird, heißt es: »Von der allgemein eintretenden Zerstreuung schien nur der Diener bewahrt, der von den Leiden des unter die Großen gestellten armen Mannes einen Teil mitfühlte und Karl ernst zunickte, als wolle er

geartigen Berichten, wie demjenigen Thereses, die ohne viel Ausschmückungen von der Armut und ihrer proletarischen Kindheit in New York erzählt.[29]

Kafka schrieb an seinem Roman in drei Phasen. Der Großteil der erhaltenen Kapitel entstand in zwei Schreibphasen zwischen 1912 und 1913, die letzten drei Kapitelfragmente, das heißt die Ausreise Bruneldas, das Theater von Oklahama und der mit »sie fuhren zwei Tage und zwei Nächte« beginnende letzte Abschnitt entstanden erst im August und Oktober 1914.[30] Dass Kafka seine Arbeit am Roman nach anderthalb Jahren wieder aufnahm, verstärkte den Wunsch der Kafka-Forschung, (auch) den *Verschollenen* als Reflexion auf den Schreibprozess zu lesen.[31] Vergleichbar stark lag das Forschungsinteresse seit Ende der 1960er-Jahre lange Zeit darauf, Kafkas Roman nach seinen Quellen und nach den Gemeinsamkeiten zum historischen Amerika zu befragen.[32] Bekanntestes Beispiel einer intensiven Quellenrekonstruktion ist Hartmut Binder, der vor etlichen Jahrzehnten schon neben den offensichtlichen Quellen wie Arthur Holitschers und František Soukups Reiseberichten ebenso mögliche, aber nicht eindeutig belegbare Verweise aus Zeitungen wie dem *Prager Tagblatt* ins Spiel brachte und dadurch auch autobiografische Interpretationsansätze lieferte.[33] Auch literarische Quellen

damit etwas erklären.« (Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 23.) Der Diener vermag als Einziger die Situation zu überblicken, indem er zur Gegenüberstellung Koordinaten auf einer Achse Arm – Reich nutzt. Als dessen Ergebnis erkennt er Karls solidarische Bestrebungen.

29 Manchmal strahlt auch Karl solche Signale aus, beispielsweise, als er sich nach der Ankunft beim Onkel mit einer rhetorischen Frage sozial selbst verortet und damit gleichzeitig Ursachen der Ungleichheit Amerikas anspricht: »Wo hätte er wohl wohnen müssen, wenn er als armer kleiner Einwanderer ans Land gestiegen wäre? Ja, vielleicht hätte man ihn, was der Onkel nach seiner Kenntnis der Einwanderungsgesetze sogar für sehr wahrscheinlich hielt, gar nicht in die Vereinigten Staaten eingelassen, sondern ihn nach Hause geschickt, ohne sich weiter darum zu kümmern, daß er keine Heimat mehr hatte.« (Ebd., S. 45.)

30 Plachta, Bodo: »Der Heizer« / »Der Verschollene«, in: Jagow, Bettina von; Jahraus, Oliver (Hg.): Kafka-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung, Göttingen 2008, S. 440; Alt: Franz Kafka: Der ewige Sohn, 2008, S. 345 f.

31 Vgl. zum Beispiel Schillemeit, Jost; Schillemeit, Rosemarie: Kafka-Studien, Göttingen 2004, S. 211 ff.; Rothemann: Spazierengehen – verschollengehen, 2000; Simons, Oliver: »Amerika gibt es nicht«. On the Semiotics of Literary America in the Twentieth Century, in: The German Quarterly 82 (2), 2009, S. 196–211.

32 Einen ausführlichen und aktualisierten Forschungsüberblick bietet Krings: Goethe, Flaubert, Kafka und der schöne Schein, 2016, S. 287 ff.

33 Vgl. Binder, Hartmut: Kafka. Der Schaffensprozess, Frankfurt a. M. 1983, S. 75–135; zu den Quellen vgl. auch Engel: Der Verschollene, 2010, S. 177 f.; Wirkner, Alfred: Kafka und die Außenwelt. Quellenstudien zum »Amerika«-Fragment, Stuttgart 1976; Kwon, Hyuck Zoon: Der Sündenfallmythos bei Franz Kafka. Der biblische Sündenfallmythos in Kafkas Denken und dessen Gestaltung in seinem Werk, Würzburg 2006, S. 110 ff.

wie Dickens[34] oder Johannes Vilhelm Jensens *Der kleine Ahasverus*[35] mögen für Kafkas Roman eine Rolle gespielt haben, wenn auch im Vergleich zu Dickens mehr Differenzen denn Gemeinsamkeiten hervortreten.[36] Neuere Quellenrekonstruktionen widmeten sich stärker dem Kulturwissen, beispielsweise den erwähnten Stummfilm-Elementen, die sich in der Gestik und Mimik der Figuren, im Verkehr oder in der Betonung des Lichts zeigen,[37] oder gar den amerikanischen Essgewohnheiten.[38]

Ins Visier der sozialhistorischen Lesart geriet Amerika vor allem als Ort der Rationalisierung und der modernen Industriegesellschaft. Klaus Hermsdorf, bedeutsamer Vertreter der Kafka-Forschung in der DDR, sah in Kafkas Roman »eine Klage über das entwürdigte und zerstörte Menschenbild des imperialistischen Zeitalters […] [und] die Problematik des einzelnen und vereinzelten Menschen«.[39] Wilhelm Emrich erkannte bei Kafka eine »hellsichtige dichterische Enthüllung der modernen Industriegesellschaft«.[40] Gerhard Loose schließlich brachte Kafkas Amerika mit den Begriffen der Verdinglichung und Entfremdung in Verbindung.[41] Noch heute bieten die schon etwas älteren materialistischen Interpretationen eine erfrischende Klarheit, weil sie die Figur Karl und dessen Lebensrealität ernst nehmen.[42] Eine Abkehr von den sozialhistorischen Ansätzen bilden die seit den 1970er-Jahren entstandenen psychologischen Untersuchungen, beispielsweise als einer der ersten Heinz Politzer, der in seiner Kafka-Monografie nach dem Einzelschicksal fragt.[43] Auch Walter Sokel versuchte sich an

34 Vgl. Loose, Gerhard: Franz Kafka und Amerika, Frankfurt a. M. 1968, S. 15.

35 Vgl. Plachta: »Der Heizer« / »Der Verschollene«, 2008, S. 445.

36 Vgl. Hermsdorf, Klaus: Kafka. Weltbild und Roman, Berlin 1961, S. 18.

37 Vgl. Plachta: »Der Heizer« / »Der Verschollene«, 2008, S. 448.

38 Wenn es beispielsweise in *Der Verschollene* heißt, dass »[z]u diesem Essen […] eine schwarze Flüssigkeit gereicht [wurde], die im Halse brannte« (Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 115), dann sei, so Peter-André Alt, »unschwer zu erkennen« (Alt: Franz Kafka: Der ewige Sohn, 2008, S. 350), dass hier zum Steak Coca-Cola getrunken werde.

39 Hermsdorf: Kafka, 1961, S. 85.

40 Emrich, Wilhelm: Franz Kafka, Bonn 1958[3], S. 227.

41 Vgl. Loose, Gerhard: Franz Kafka und Amerika, Frankfurt a. M. 1968, S. 51–57. Deswegen kommt Loose auch zu dem Schluss, dass Kafka »das Land nicht gut gekannt, aber – das ist das Paradox – umso besser […] verstanden« (ebd., S. 51) hat. Beides gehört in einem von Loose nochmals entfernten, klarer marxistisch verstandenen Sinne tatsächlich zu den wertvollsten Kategorien zur Analyse des Romans.

42 Herbert Kraft machte beispielsweise einst darauf aufmerksam, dass Karl seinen Koffer zu Beginn des Romans nicht einfach unbewusst weggeben oder mit dessen Verlust von etwas ablenken will, sondern dass er sehr banal, wie es auch im Text steht, einen Bekannten bittet, auf den Koffer aufzupassen, weil er als Verstoßener mit großer Wahrscheinlichkeit die paar Sachen benötigt, die sich darin befinden (vgl. Kraft: Mondheimat Kafka, 1983, S. 11 f.). Das heißt nicht, dass die Figuren nicht auf ihr Unterbewusstsein gelesen werden dürfen, sondern vielmehr, dass die Lebensrealität Karls als mittelloser Ankömmling nicht ignoriert werden soll.

43 Vgl. Politzer, Heinz: Franz Kafka. Der Künstler, Frankfurt a. M. 1978.

einer psychologischen Untersuchung.[44] Aus solchen Überlegungen über die Entwicklung des Ichs folgte später die vielfach diskutierte Fragestellung, ob und inwiefern Kafkas Roman als Bildungsroman gelesen werden könnte.[45] Psychologische und historische Lesarten überlappen sich an vielen Stellen. Thomas Anz beispielsweise las den Roman als »Konfrontation des Europäers mit den Modernisierungsprozessen«[46] und spricht damit sowohl die Subjektkonstituierung als auch den historischen Kontext an. Mit dem Aufkommen neuerer Theorieströmungen änderte sich nochmals das Interesse an Kafkas Roman. Im Zentrum stand nun nicht mehr die Frage nach dem realen Amerika oder der Sozialkritik, sondern verstärkt Fragen nach dem imaginierten Amerika, dessen Dekonstruktion beziehungsweise die Frage nach Eigen- und Fremdwahrnehmung,[47] Kafkas Biopolitik,[48] Felder der Intertextualität[49] und Intermedialität,[50] die Kommunikationsproblematik[51] oder die Frage nach der Bedeutung von Religion und Kultur, speziell des Judentums.[52] Daneben überlebten, wie der Kafka-Forschung so ei-

44 Vgl. Walter H. Sokel: Franz Kafka, Tragik und Ironie. Zur Struktur seiner Kunst, München 1964, S. 311–329.

45 Bei Jürgen Pütz beispielsweise erscheint der Roman als negativer Bildungsroman; Pütz, Jürgen: Kafkas »Verschollener«, ein Bildungsroman? Die Sonderstellung von Kafkas Romanfragment »Der Verschollene« in der Tradition des Bildungsromans, Frankfurt a. M. 1983; Vergleichbares findet sich auch bei Neumann, Gerhard: Der Wanderer und der Verschollene. Zum Problem der Identität in Goethes »Wilhelm Meister« und in Kafkas »Amerika«-Roman, in: Stern, Joseph Peter (Hg.): Paths and Labyrinths. Nine Papers from a Kafka Symposium, London 1985, S. 43–65.

46 Anz, Thomas: Franz Kafka. Leben und Werk, München 2011, S. 17.

47 Vgl. Ivanovic, Christine: Amerika, Kafkas verstoßener Sohn. Deterritorialisierung und ›topographic turn‹ in Der Verschollene, in: Vogt, Jochen (Hg.): Das Amerika der Autoren: Von Kafka bis 09/11, München 2006, S. 45–65; Heimböckel, Dieter: ›Amerika im Kopf‹. Franz Kafkas Roman »Der Verschollene« und der Amerika-Diskurs seiner Zeit, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 77 (1), 2003, S. 130–147.

48 Vgl. Jansen, Markus: Das Wissen vom Menschen. Franz Kafka und die Biopolitik, Würzburg 2012.

49 Vgl. Schößler, Franziska: Verborgene Künstlerkonzepte in Kafkas Romanfragment »Der Verschollene«, in: Hofmannsthal-Jahrbuch. Zur europäischen Moderne 6, 1998, S. 281–305. Schößlers Aufsatz beschäftigt sich mit der These, dass in Kafkas Roman Spuren literarischer Diskurse, Zitate und Anspielungen auf Goethe, Dickens und Kleist zu finden seien. Sichtbar werde dies erstens über die in den *Verschollenen* eingearbeiteten Künstlerbiografien und zweitens über die Aufnahme von Mythen, wie beispielsweise den des Prometheus.

50 Vgl. Albrecht, Nicola: Verschollen im Meer der Medien. Kafkas Romanfragment »Amerika«. Zur Rekonstruktion und Deutung eines Medienkomplexes, Heidelberg 2007. Neben einer längeren Einführung in den Roman untersucht Albrecht vor allem die Adaptionen des *Verschollenen* in unterschiedlichen Medien.

51 Vgl. De Bruyker: Das resonante Schweigen, 2008, S. 82–164.

52 Vgl. insbesondere Krings: Goethe, Flaubert, Kafka und der schöne Schein, 2016; Theisohn, Philipp: Natur und Theater Kafkas »Oklahama«-Fragment im Horizont eines nationaljüdischen Diskurses, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 82 (4), 2008, S. 631–653. Damit verknüpft sind auch Fragen nach dem Verschollenen als »weitreichende Reflexionsfigur«

gen, über die Jahre hinweg auch weitere Ansätze, beispielsweise die biografistischen Versuche, die reale Person Kafka eng mit dessen Roman verbinden zu wollen. Ob es diesbezüglich aber tatsächlich »so gut wie sicher« ist, dass »Karl Rossmann [...] Kafkas liebster Alter ego war«,[53] wie Mark Harman, der bekannte Übersetzer von Kafka ins Englische, meint, sei dahingestellt.

Der Forschungsüberblick zeigt, dass Kafkas *Der Verschollene* trotz seines früheren Nischendaseins innerhalb der Kafka-Forschung und trotz mehrfacher Bekundung des Gegenteils hiervon mittlerweile umfassend erforscht ist. Dabei haben sich über die verschiedenen Forschungsansätze hinweg in den letzten fünfzig Jahren abseits etlicher bedeutender Untersuchungen zu Einzelaspekten zwei zentrale Fragestellungen herauskristallisiert. Die erste Frage betrifft das Theater und das Ende des Romans. Dass die Rennbahn, die zugleich ein Theater ist, Rätsel aufgibt, hat schon Walter Benjamin bemerkt.[54] Die Unklarheiten haben ihre Ursache vor allem darin, dass anhand des Textes selbst nicht abschließend geklärt werden kann, ob Karl ein versöhnliches Ende zugestanden hätte oder nicht. Doch auch der Blick über den Roman hinaus lässt keinen eindeutigen Schluss zu. Dass Kafka 1915 in seinem Tagebuch erwähnt, »Roßmann und K., der Schuldlose und der Schuldige, schließlich beide unterschiedslos strafweise umgebracht«,[55] steht bekanntlich Max Brod gegenüber, der einst bemerkte: »Aus Gesprächen weiß ich, daß das vorliegende unvollendete Kapitel über das Theater in Oklahoma [...] das Schlusskapitel sein und versöhnlich ausklingen sollte.«[56] Beide Positionen wurden von der Forschung gestützt,[57] wenn auch die Hinweise (und mittlerweile wohl auch

für Probleme des Lebens und des Todes (Vedder, Ulrike: Die Figur des Verschollenen in der Literatur des 20. Jahrhunderts (Kafka, Burger, Treichel), in: Zeitschrift für Germanistik 21 (3), 2011, S. 548).

53 Harman, Mark: Wie Kafka sich Amerika vorstellte, in: Sinn und Form 60 (6), 2008, S. 794.

54 Benjamin: Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages, 1991, S. 417.

55 Kafka, Franz: Schriften, Tagebücher, Briefe: kritische Ausgabe, Frankfurt a. M. 1982, S. 757.

56 Brod, Max: Nachwort, zitiert nach Engel: Der Verschollene, 2010, S. 181.

57 Zur Betonung der negativen Seite vgl. zum Beispiel Albrecht: Verschollen im Meer der Medien, 2007, S. 60. Zur positiven Lesart vgl. zum Beispiel Anna Seghers' Lektüre in *Sonderbare Begegnungen* (vgl. Winnen, Angelika: Kafka-Rezeption in der Literatur der DDR. Produktive Lektüren von Anna Seghers, Klaus Schlesinger, Gert Neumann und Wolfgang Hilbig, Würzburg 2006, S. 74 f.) oder den Aufsatz von Horst Seferens, der im Theater eine Utopie erkennen will (vgl. Seferens, Horst: Das »Wunder der Integration«. Zur Funktion des ›großen Theaters von Oklahama‹ in Kafkas Romanfragment ›Der Verschollene‹, in: Zeitschrift für deutsche Philologie (111), 1992, S. 577–593). Auch aktuell gibt es noch Beiträge, die die positiven Momente des Theaters betonen. Malte Kleinwort meint beispielsweise, dass das Theater von Oklahama als Beispiel dafür diene, wie in Kafkas Texten vor 1922 die Disziplinargesellschaften eine »potentially better futur« (Kleinwort: Incidental and Preliminary – Features of the Late Kafka, 2011, S. 417) umreißen – mit Betonung auf ›besser‹ und nicht auf ›gut‹. Marcel Krings gibt sowohl Brod als auch Kafka recht, indem er auf das Lebensende verweist, das sowohl als Versöhnung wie auch als Exekution gedacht werden könne (vgl. Krings: Goethe, Flaubert, Kafka und der schöne Schein, 2016, S. 434 ff.).

die Positionen) überwiegen, dass das Ende nicht einfach eine glückliche, utopische Erfahrung vermitteln will. Das bekannteste Indiz für die negative Lesart des Theaters ist der Verweis auf Arthur Holitschers Reisebericht. In diesem findet sich unter dem Titel »Idyll aus Oklahama [sic]«[58] ein Bild eines gehenkten Schwarzen. Dass sich Karl im Theater unter dem Namen ›Negro‹ einschreiben lässt und sich nach Oklahama begibt, verheißt entsprechend nichts Gutes.[59] Weil zusätzlich dazu, wie sich noch zeigen wird, das Ende auch die kreislaufartige Struktur des Romans radikalisiert, teilt die vorliegende Untersuchung die Position der negativen Lesart, allerdings unter anderen Vorzeichen.

Die zweite grundlegende Frage betrifft Amerika. Handelt es sich bei Kafkas Roman um ein Abbild des »allermodernsten New York«,[60] wie Kafka in einem Brief seinem Verleger mitteilte, oder geht es um ein imaginiertes Amerika, das als topografischer Rahmen Fragen nach der Wahrnehmung des Eigenen und Fremden oder gar Fragen des Schreibens verhandelt? Auf den ersten Blick erscheint Kafkas Amerika wie viele seiner Texte ›weitsichtig‹, lassen sich darin doch bekannte Entwicklungslinien erkennen, beispielsweise die rationalisierte Arbeitswelt oder der ununterbrochen drängende Verkehr Amerikas. Doch es gibt auch gegensätzliche Tendenzen. So verzichtet der Roman bewusst auf bekannte Wegmarken aus New York.[61] Zudem sind etliche geografische Unstimmigkeiten enthalten, die – als Verfremdungseffekte gelesen – nicht einfach als Fehler verstanden oder auf Kafkas fehlendes Wissen zurückgeführt werden können. Weder gibt es in Amerika eine Brücke, die von New York nach Boston führt, noch liegt San Francisco im Osten, wie dies Karl mitgeteilt wird, als er den Brief seiner Verstoßung erhält. Auch Ramses, das knapp einen Tagesmarsch von New York entfernt ist, lässt sich im realen Amerika nicht verorten. Diese Unstimmigkeiten sind Hinweise, dass man sich einer noch so gründlichen Quellensuche hingeben, nach historischen und intertextuellen Vorbildern suchen oder Tagebuchaufzeichnungen zur Entschlüsselung zu Rate ziehen kann. So sehr diese Verweise beim Verständnis des Werks helfen mögen, sie entkommen der Tatsache nicht, dass Kafka in der Verbindung aller

58 Holitscher: Amerika heute und morgen, 1912, S. 367.

59 Abseits dessen hat Elizabeth Boa mit Hegel auf das wichtige Argument hingewiesen, dass sich Karl am Ende den Namen des unterlegenen Sklaven gibt (vgl. Boa, Elizabeth: Karl Rossmann, or the Boy Who Wouldn't Grow Up: The Flight from Manhood in Kafka's »Der Verschollene«, in: Orr, Mary; Sharpe, Lesley (Hg.): From Goethe to Gide: feminism, aesthetics and the French and German literary canon, 1770–1936, Exeter 2005, S. 169). Trotz aller utopischen Signale deutet diese (freiwillige) Unterwerfung nicht auf ein versöhnliches Ende hin. Thomas Anz weist zudem zu Recht darauf hin, dass der historische Kontext des Ersten Weltkriegs in der Forschung fast immer ignoriert wurde, obwohl bei der »Werbe*truppe*« von Oklahama fast unübersehbare Signale einer allgemeinen Mobilmachung vorkommen (vgl. Anz, Thomas: Kafka, Krieg und das größte Theater der Welt, in: Neue Rundschau 107 (3), 1996, S. 131–143). Diese ist ebenso wenig mit positiven Erfahrungen für die Rekrutierten verknüpft und deutet entsprechend zusätzlich auf ein negatives Ende hin.

60 Kafka: Briefe 1902–1924, 1958, S. 117.

61 Vgl. Anderson: Kafka and New York. Notes on a Traveling Narrative, 1989, S. 151 ff.

dem Roman enthaltenen Eigenheiten ein imaginiertes Amerika zeichnet, das mit Eigenheiten des realen Amerikas ausgestattet ist, das aber nicht nur dessen Abbild sein will und kann. Kafkas Roman entspricht auch nicht einfach der »schlimmstmöglichen Zukunft der Industriegesellschaft«,[62] sondern trägt »zugleich realistisch-präzise und phantastisch-utopische Züge«.[63] In dieser Feststellung liegt heute nicht mehr besonders viel Erkenntnis. Interessanter allerdings als die Frage, ob sich Amerika aus historischen Quellen speist oder ein ganz anderes Konstrukt ist, ist die Durchdialektisierung der Ausgangsfrage, wie sich Kafkas Amerika überhaupt gestaltet und was seine inneren Beziehungen und seine romanweltliche Struktur ausmacht.[64] Dieser Frage nähert sich die vorliegende Untersuchung mit der Annahme, dass Kafkas Amerika als Ordnungsraum verstanden werden kann, der sich aus den grundlegenden Eigenheiten moderner kapitalistischer Gesellschaftsformationen konstituiert – mit Marx gesprochen als Tetrade der »Freiheit, Gleichheit, Eigentum und Bentham«[65] – und mit entsprechenden Kategorien gelesen werden kann.[66] Wichtigstes Erkennungszeichen dieser Ordnung sind die in Amerika erlebten Ambivalenzen kapitalistischer Gesellschaften. Bei-

62 Malsch, Wilfred: Vom Vorbild zum Schreckbild. Politische USA-Vorstellungen deutscher Schriftsteller von Thomas Mann bis zu Reinhard Lettau, in: Paulsen, Wolfgang (Hg.): Die USA und Deutschland. Wechselseitige Spiegelungen in der Literatur der Gegenwart., Bern 1976, S. 30.

63 Buch: Ut pictura poesis, 1972, S. 229.

64 Die Struktur ist es auch, die die Verbindung zum realen Amerika herstellt. Gerhard Loose macht bezüglich des möglichen Vorbilds Dickens und der Darstellung städtischer Armut auf ein simples, wenn auch einleuchtendes Argument aufmerksam: »Man darf annehmen, dass Kafka [die Elendsviertel] ›erfunden‹ hätte, auch ohne die Londoner *slums* vor Augen zu haben.« (Loose: Franz Kafka und Amerika, 1968, S. 16.) Gleiches gilt auch für die Struktur kapitalistischer Gesellschaftsordnungen: »Amerika ist ein ›amerikanischer Roman‹ in dem Sinne, dass er einige der wesentlichen Aspekte und Tendenzen der kapitalistischen Wirtschaft und deren Gesellschaftsordnung, die sich frühzeitig mit besonderer Klarheit und Eindringlichkeit in den Vereinigten Staaten verwirklichten, darstellt.« (Ebd., S. 72.) Einige Überlegungen zur Struktur *Amerikas* und zur Bewältigungsstrategie Karls verdanke ich zudem einem Seminar bei Prof. Karl Wagner zum Thema ›Erzählen der Moderne‹. Meine daraus hervorgegangene Seminararbeit liegt Teilen dieses Kapitels zugrunde.

65 Marx: Das Kapital, Bd. I, 1968, S. 189.

66 Diese Ausgangsthese hat bezüglich der Verortung des literarischen Werks in seinem historischen Kontext eine wichtige Folge. Es bedingt dies die Voraussetzung, dass in *Der Verschollene* anhand eines geografischen Raums mit dem Namen Amerika eine Struktur verhandelt wird, deren Eigenschaften mit historisch vorzufindenden Gesellschaftsordnungen zusammenhängen. Unter diese Ordnung fallen die erwähnte Bewegungsideologie, die soziale Beschleunigung, die Verdinglichung und die Entfremdung. Wenn bei Kafka Amerika als Ort der Verhandlung dieser Eigenschaften erscheint, ist dies angesichts der in den bisherigen Kapiteln schon mehrfach angesprochenen Verwendung Amerikas wohl kein Zufall. Zugleich ist dies aber keine Erklärung für die historische Genese des Romans, dessen Quellengrundlage durchaus autonom auf das Werk einwirken konnte. Während der Roman inhaltlich und in seiner Handlungsstruktur in Verbindung zu der historisch herrschenden Produktionsordnung steht, korreliert Kafkas Amerika mit dem diskursiven Leitmotiv Amerika. Dies steht als Beziehung von Merkmalen nicht dem Befund entgegen, dass, wie die gegenwärtige Forschung anhand von Text-

spielhaft stellt der Roman eine davon schon zu Beginn aus. Als Karl bei seiner Ankunft die Freiheitsstatue mit einem Schwert auf dem Arm erblickt, lässt der Text den Widerspruch von Freiheit und repressiver Disziplinierung bereits anklingen.[67] Die Betonung der Folgen kapitalistischer Freiheit und Gleichheit, die ambivalent zugleich Unfreiheit und Ungleichheit mit sich bringen, wiederholt sich an späterer Stelle, als Karl auf die Frage der Oberköchin, ob er frei sei, mit dem den Widerspruch veranschaulichenden Satz antwortet: »›Ja, frei bin ich‹, sagte Karl, und nichts schien ihm wertloser.«[68] Der gesellschaftliche Rahmen Amerikas, das heißt, die moderne Welt, die Subjekte konstituiert, die zugleich frei wie geknechtet sind, wird den Bedingungen der sozialen Beschleunigung unterworfen, insbesondere der technischen Beschleunigung und der Beschleunigung des Lebenstempos. Beschleunigte Transportkanäle wie beispielsweise die städtischen Verkehrsachsen und ihre Transportvehikel spielen dabei eine zentrale katalysierende Rolle, wie sie zugleich Ausdruck der sozialen Beschleunigung sind.[69]

stellen, wie beispielsweise der erwähnten verfremdeten Geografie, zu Recht betont, das Amerikabild auch unterlaufen kann.

67 »Ihr Arm mit dem Schwert ragte wie neuerdings empor und um ihre Gestalt wehten die freien Lüfte.« (Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 9.) Es handelt sich dabei allerdings bei der Beobachtung, dass man bereits bei der Einfahrt einem repressiven Staatsapparat begegnet, auch um ein in den zeitgenössischen Reisediskurs eingebettetes Motiv, das so von etlichen Amerikafahrern wiedergegeben wird. Kisch und Toller beispielsweise haben Probleme mit der Einwanderung. Und Holitscher schreibt über die Ankunftsinsel für Migranten: »Ellis-Eiland ist keine Insel, sondern ein Prinzip […].« (Holitscher: Amerika heute und morgen, 1912, S. 341.) Dieses Prinzip des ausgeklügelten administrativen Empfangs von Migranten gleicht einer fordistischen Fabrik: »Sie kommen wieder in Räume mit hohen Gittern um sie herum, in Hallen, endlose Gänge, Gitterkorridore, die mich augenblicklich an die Schleusen in den Chicagoer Schlachthäusern erinnern, durch die die Viehherden zur Schlachtbank gejagt werden.« (Ebd., S. 352.) Aktuellere Forschungsbeiträge wie von Marcel Krings verweisen stärker auf die in der Statue angelegte Justitia und betonen weniger den repressiven Charakter (Krings: Goethe, Flaubert, Kafka und der schöne Schein, 2016, S. 303).

68 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 133. Ein dritter solcher Moment der Betonung eines in den gesellschaftlichen Bedingungen angelegten Umschlags zeigt sich, als Karl erkennt, wem in Amerika Glück gebührt: »Denn auf Mitleid durfte man hier nicht hoffen und es war ganz richtig, was Karl in dieser Hinsicht über Amerika gelesen hatte; nur die Glücklichen schienen hier ihr Glück zwischen den unbekümmerten Gesichtern ihrer Umgebung wahrhaft zu genießen.« (Ebd., S. 45.)

69 Dass der Roman, wie die neuere Forschung bei Kafka stets betont, auf anderen Ebenen vermutlich auch auf sich selbst verweist oder seinen eigenen Schreibprozess reflektiert, sei als durchaus zutreffender Befund im Folgenden außen vorgelassen. Unter diese Forschungsansätze fällt beispielsweise Oliver Simons Vermutung, dass Kafkas Amerika ein »poetological concept« (Simons: Amerika gibt es nicht, 2009, S. 202) darstelle.

7.2 Intensivierung und das beschleunigte Amerika

Kafkas Amerika besitzt zahlreiche überdimensionierte Räume und Arbeitsprozesse.[70] Mit Bezug auf die bisherige Kafka-Forschung wäre es naheliegend, das, was im Folgenden als Intensivierung mit der sozialen Beschleunigung in Verbindung gebracht wird, entweder als »radikale Vergrößerung«,[71] die den Schreibprozess reflektiert, als Figur der Übertreibung oder, wie erwähnt, als etwas mit der kindlichen Perspektive des Erzählers Zusammenhängendes zu lesen.[72] Doch welche Lektüre wird möglich, wenn man die Übertreibung in *Der Verschollene* nicht einfach als ein von Kafka bereits bekanntes Formprinzip versteht,[73] sondern als Versuch liest, die Prinzipien der sozialen Beschleunigung zu literarisieren? Damit sei nicht in Abrede gestellt, dass die Übertreibung – »ein Merkmal kritischen Schreibens, und zwar insofern als sie den Leser kritisch werden lässt«[74] – auch als Verfremdungseffekt dienen kann, mit dem die Realität zugunsten einer »besseren Kenntlichkeit«[75] verfremdet wird. Das heißt, dass die verschiedenen Intensivierungsmomente im *Verschollenen* nicht einzig einer Beschleu-

70 Bezüglich seiner verwendeten überdimensionierten Größen wurde Kafkas Roman immer wieder untersucht. Schon Gerhard Loose hat nachgewiesen, dass die Häuser überproportional viele Räume besitzen (alleine in Karls Haus hält der Onkel »zehn verschiedene Bureaux« (Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 57), im Hotel übernachten 5.000 Gäste und das Haus, in dem Brunelda ihre Wohnung hat, besitzt eine derart verwinkelte Treppe, dass Karl aus »Wehrlosigkeit gegenüber dieser Treppenlänge« (ebd., S. 223) einmal stehen bleiben muss), die Straßen eine Verkehrsdichte erleben, die weit über ihrer historischen Zahl liegt (1912 sind erst 901.596 Autos in den USA registriert, 1913 sind es schon 1.190.393; vgl. United States Bureau of Public: Highway statistics, Washington 1967, S. 24), und die Straßen mit ihren fünf Spuren selbst heute noch überdimensional groß erscheinen würden (vgl. Loose: Franz Kafka und Amerika, 1968). Die Größe wird zusätzlich betont, indem bei den meisten Räumen und Häusern darauf hingewiesen wird, dass man sich noch nicht am Maximum befinde: Die Geschäftsräume des Onkels mögen zwar weiträumig sein, es sind aber nur die »drittgrößten Lagerhäuser im Hafen«. Das überdimensionierte Hotel Occidental liegt nicht etwa im Zentrum einer Stadt, sondern an einer »Landstraße«. Man befindet sich zwar nahe dem »sehr großen« Ramses, hat aber eben erst New York verlassen, um das »zwei Tagereisen von New York entfernte Städtchen Butterford« zu erreichen.

71 De Bruyker: Das resonante Schweigen, 2008, S. 109.

72 Vgl. zum Beispiel Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: Für eine kleine Literatur, Frankfurt a. M. 2012, S. 15 ff.; Müller-Seidel, Walter: Franz Kafkas Brief an den Vater. Ein literarischer Text der Moderne, in: Orbis Litterarum 42 (2), 1. 9. 1987, S. 353–374; auch Kafkas Amerika wurde schon mit der Übertreibung in Verbindung gebracht. Vgl. z. B. Alt: Kafka und der Film, 2009, S. 96; Jahn: Kafkas Roman »Der Verschollene«, 1965, S. 50.

73 Alt: Franz Kafka: Der ewige Sohn, 2008, S. 24; Deleuze; Guattari: Für eine kleine Literatur, 2012.

74 Gunia, Jürgen: Die Souveränität der Sprache. Der Tod als Denkfigur in der neueren Literaturtheorie: Barthes, Foucault, Derrida, in: Begemann, Verena (Hg.): Der Tod gibt zu denken. Interdisziplinäre Reflexionen zur (einzigen) Gewissheit des Lebens, Ascheberg 2010, S. 127.

75 Alt: Franz Kafka: Der ewige Sohn, 2008, S. 24.

nigungswahrnehmung entspringen.[76] Ein Beispiel für die Übertreibung als Merkmal eines kritischen Schreibens abseits des Bezugs zur Beschleunigung ist der körperliche Verweis auf die Macht. Pollunder und Green sind sowohl in ihrem Körperumfang wie auch in ihrem Besitz verzerrt aufgeblasen. »Groß« und »dick«[77] sind nicht nur die beiden Herren, sondern – durch dieselbe Wortwahl explizit kenntlich gemacht – auch Greens Zigarre oder dessen Brieftasche.[78] Beides wirkt überzeichnet und soll wohl gerade dadurch Wirkung entfalten.[79] Anders hingegen sieht es mit dem amerikanischen Verkehr und den Rationalisierungstendenzen aus, die explizit als Ergebnis einer Welt der sozialen Beschleunigung dargestellt werden.

7.2.1 Amerikanischer Verkehr

Als zentrales städtisches Erscheinungsmerkmal steht der amerikanische Verkehr in einem engen Verhältnis zur technischen Beschleunigung wie zur Beschleunigung des Lebenstempos.[80] So konstituiert sich der auf Geschwindigkeit getrimmte und sich (bewusst und unbewusst) nach einer kinetischen Utopie sehnende amerikanische Mensch in Kafkas *Verschollenem* entlang einer neuartigen Mobilität. Ob im Lift, in der Lagerhalle, auf der Straße oder schließlich auf der Rennbahn, die eigentlich ein Theater ist: In Kafkas Amerika ist alles in ständiger Bewegung.[81] New York wird zu einer Ereignis-

76 Die Forschungsposition, die Übertreibung als kritischen Verfremdungseffekt zu lesen, geht unter anderem auf Kafkas Selbstbefund aus dessen Briefen an seinen Vater zurück (vgl. Anz: Franz Kafka, 2011, S. 24; Rehberg, Peter: Lachen lesen. Zur Komik der Moderne bei Kafka, Bielefeld 2015, S. 124). So heißt es an einer Stelle an den Vater gerichtet, die die Übertreibung als mögliches Verlachen und damit als Subversion beschreibt: »Um mich Dir gegenüber nur ein wenig zu behaupten, zum Teil auch aus einer Art Rache, fing ich bald an, kleine Lächerlichkeiten, die ich an Dir bemerkte, zu beobachten, zu sammeln, zu übertreiben.« (Kafka: Nachgelassene Schriften und Fragmente II, 1992, S. 166.)

77 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 56.

78 Vgl. hierzu: »Herrn Greens Zigarre, die von jener Dicke war«, beziehungsweise »eine Brieftasche […], die an Größe und Dicke ein Ungeheuer ihrer Art war« (ebd., S. 68 bzw. 83).

79 Freilich ist auch hier der Verweis komplexer, als in den wenigen Sätzen beschrieben werden kann. So erstellt Karl zusätzlich dazu eine Hierarchie zwischen den beiden Bankiers, die mit einer gesunden beziehungsweise ungesunden Fettleibigkeit korreliert. Während Pollunder »keine gesunde Dicke« anzusehen war, »der Rücken war in seiner ganzen Masse etwas gekrümmt, der Bauch sah weich und unhaltbar aus«, scheint Green Kraft auszustrahlen, besitzt dieser doch eine »zusammenhängende, sich gegenseitig tragende Dicke« (ebd., S. 89). Ob sich diese Hierarchie tatsächlich so gestaltet, wie Karl sie wahrnimmt, ist hingegen eine andere Frage.

80 Mark Anderson nennt den Verkehr gar als zentralen Begriff, will man Kafkas New York verstehen, da sich darin die Übergangsphänomene und »aesthetic spectacle and metaphysical dilemmas« zugleich abbilden (Anderson: Kafka and New York. Notes on a Traveling Narrative, 1989, S. 142).

81 Dies wurde bisher vor allem bei Peter-André Alt angesprochen, der erwähnt, wie sich die Elemente

landschaft, das heißt, zu einem Raum, in dem es mehr Ereignisse als Landschaft gibt.[82] In der Großstadt bewegt sich »morgens wie abends [...] ein immer drängender Verkehr«.[83] Dieses Vorgehen haben die Menschen über die normative Kraft der urbanen Geschwindigkeit verinnerlicht und bewegen sich temporeich, »in großer, unverhüllter Furcht vor Verspätung in fliegendem Schritt und in Fahrzeugen, die zu möglichster Eile gebracht waren«.[84] Bremsen und Refugien scheint es in New York, wie schon in Kellermanns Tunnelwelt, keine mehr zu geben. Doch die Kraft des Verkehrs beschränkt sich nicht auf New York. Auf dem Weg nach Ramses läuft Karl nahe einer Straße, deren Autokolonnen sich »ununterbrochen dahinzogen, [so]daß niemand die Straße hätte überqueren können«.[85] Entlang des Hotels Occidental, das an einer Landstraße gelegen ist, fahren, obwohl in »unterbrochener Folge«,[86] die Autos auch nachts. Selbst im Schlafsaal des Hotels herrscht, vergleichbar mit einer Straße, »immerfort die größte Bewegung«.[87] Die amerikanische Freiheit ist eine Freiheit der Bewegung, der ununterbrochene Verkehr erscheint in seiner intensivierten »kalkulierten Raumnutzung«[88] als Revolte gegen die Immobilität, die ambivalent zugleich ihre Gegentendenzen definiert – schon in Kafkas Amerika führt die Intensivierung des Verkehrs zu Stau auf der Straße.[89] Lastwagen transportieren Waren wie Menschen in größter Geschwindigkeit. Autos sorgen für die Mobilität der Besitzenden. Sie ermöglichen es – als Karl beim Onkel noch Zugriff darauf hat –, dass jener frühmorgens seine Reitstunden nehmen und gleichzeitig seinen Englischlehrer bei sich haben kann. Mit etwas Geld ließe sich später auch ein Ticket zur raschen wie bequemen Eisenbahnfahrt nach Butterford oder gar nach San Francisco erwerben. Und auch die Ereignisverdichtung im Hotel Occidental zeigt die Möglichkeiten der neuen Mobilität auf, insofern die Transportmöglichkeiten wie die

der Warenwelt in Kafkas Amerika alle »in unaufhörlicher Bewegung« (Alt: Franz Kafka: Der ewige Sohn, 2008, S. 347) befinden.

82 Zum Begriff Ereignislandschaft vgl. Virilio, Paul; Petit, Philippe: Cyberwelt, die wissentlich schlimmste Politik. Ein Gespräch mit Philippe Petit, Berlin 2011, S. 122.

83 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 46.

84 Ebd., S. 60.

85 Ebd., S. 110.

86 Ebd., S. 125.

87 Ebd., S. 148.

88 Strohmeyer: Zur Ästhetik der Krise, 1984, S. 199.

89 Zur Revolte gegen die Immobilität vgl. die These von Virilio: Fluchtgeschwindigkeit, 1999, S. 40. Dieses Verhältnis von Stau und Verkehr wurde kurz angedeutet von Frick: Kafkas New York, 2002, S. 285; Schößler: Verborgene Künstlerkonzepte, 1998, S. 293. Die Beobachtungen beziehen sich unter anderem auf ein ineinander verwobenes Verhältnis von Stau und Geschwindigkeit auf dem Marsch nach Ramses: »Wenn auf einzelnen Plätzen infolge allzu großen Andrangs von den Seiten große Umstellungen vorgenommen werden mußten, stockten die ganzen Reihen und fuhren nur Schritt für Schritt, dann aber kam es auch wieder vor, daß für ein Weilchen alles blitzschnell vorbeijagte, bis es, wie von einer einzigen Bremse regiert, sich wieder besänftigte.« (Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 110.)

Züge oder die rasenden Lifte es erlauben, Theateranlässe und andere Vergnügen ohne Unterbruch und lästiges Warten zu erleben. Doch der Verkehr konstituiert in seinem Zwang zur Mobilität ebenso Grenzen und abgehängte Personen. Sichtbar wird dies in der Verselbständigung des Verkehrs, dem es sich entweder anzuschließen gilt oder der andernfalls eine schier undurchdringbare Mauer kreiert.[90] Als Karl mit Pollunder zum Landhaus fährt, erlebt er den Stadtverkehr als »alle Augenblicke die Richtung wechselnd wie in einem Wirbelwind, der Lärm jagte, nicht wie von Menschen verursacht, sondern wie ein fremdes Element«.[91] Der Verkehr ist in seiner ständigen Bewegung zum verdinglichten, Karl entfremdeten Objekt geworden, dessen dahinterliegende menschliche Produktions- und Steuerungstätigkeiten nicht mehr sichtbar sind.[92]

Entsprechend naiv wirkt es, wenn Karl beim Onkel erst noch an »die Möglichkeit einer unmittelbaren Beeinflussung der amerikanischen Verhältnisse«[93] durch sein Spiel am Klavier glaubt und mit seinem alten Soldatenlied versucht, die Welt neu zu strukturieren.[94] Doch selbst Karl erkennt gleich darauf die Unmöglichkeit, den verdinglichten Verkehr zu stoppen, als er erneut auf die Straße blickt und bemerkt, dass diese »unverändert und nur ein kleines Stück eines großen Kreislaufes [ist], das man nicht an und für sich anhalten konnte, ohne alle Kräfte zu kennen, die in der Runde wirkten«.[95] Der überdeterminierte Kreislauf des monotonen Immergleichen lässt sich nicht stoppen, vielmehr dehnt sich dieser sowohl auf das Bewusstsein als auch auf das Handeln der Figuren aus. In einem größeren Handlungsrahmen wird Karl Teil dieses Kreislaufs und scheitert schließlich daran, weil er am Ende wieder dort ist, wo er am Anfang schon war: am Startpunkt der Suche nach einem neuen Leben in Amerika. Doch auch als konkreter Straßenverkehr verstanden wird der Kreislauf zum Problem. Als Karl aus dem Hotel flüchten muss, trifft er zum wiederholten Male auf eine materialisierte Mauer des Verkehrs. Karl will über die Straße fliehen, doch dies gelingt auf-

90 Vgl. Rüsing, Hans-Peter: Quellenforschung als Interpretation. Holitschers und Soukups Reiseberichte über Amerika und Kafkas Roman »Der Verschollene«, in: Modern Austrian Literature 20 (2), 1987, S. 26.

91 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 59.

92 Bei Arthur Holitscher ist es nebenbei bemerkt ein »Wirbelsturm von Menschen«, in den er »hineingetrieben« wird, als er von einem Spaziergang in Chicago erzählt. Aufgrund des darauffolgenden Satzes bringt Peter-André Alt diese Stelle in Verbindung zu Kafka und dem Kino: »Die zappelnden Bewegungen, die die Menschen in Kinematographenaufnahmen bekommen, das Dahinfegen der Filmautomobile sehe ich hier in Natur übertragen.« (Alt: Kafka und der Film, 2009, S. 66.)

93 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 50.

94 Ob man dies als Versuch, der Welt eine »ästhetische Struktur« (Greiner, Bernhard: San Francisco im Osten und Ramses im Westen, in: Bischoff, Doerte; Komfort-Hein, Susanne (Hg.): Literatur und Exil. Neue Perspektiven, Berlin, Boston 2013, S. 138) zu geben, oder als allgemeinen Versuch der Beeinflussung liest, spielt keine Rolle, denn in beiden Fällen scheitert das Individuum eklatant an seinen Bestrebungen.

95 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 50.

grund der Verkehrsdichte nicht: »Diese Automobile waren, um nur so bald als möglich zu ihrer Herrschaft zu kommen, geradezu ineinandergefahren, jedes wurde vom nachfolgenden vorwärtsgeschoben.«[96] Die Autos streben nicht nur zur Macht, sie treiben sich auch gegenseitig an und schaffen so eine fast undurchdringbare Grenze für den mit nur zwei Beinen ausgestatteten Menschen. Zwar erblickt Karl an gewissen Stellen einige Fußgänger, die die Straßenüberquerung wagen, doch er selbst traut sich die Überquerung nicht zu. Nicht etwa, weil er zu viel Angst vor dem Verkehr hätte, sondern weil es sich, so Karl, in dieser Situation nicht gehöre, die Macht der Autos und des Verkehrs anzuzweifeln: »Ein solches Benehmen [gemeint ist die Überquerung der Straße zwischen den Autos hindurch; Anm. d. Verf.] schien aber Karl doch übertrieben.«[97] Selbst die Not erlaubt keine Abkehr. Der Verkehr formt Karls Bewusstsein und trichtert ihm eine Verhaltenslehre mit zwei Leitlinien ein. Erstens soll er sich mit der Bewegung und Geschwindigkeit des Verkehrs synchronisieren. Im Falle, dass dies nicht gelingt, muss er zweitens genügend Respekt vor dem Verkehr zeigen, damit das Netz rasender Menschen und Maschinen nicht unterbrochen wird. Die Synchronisation schafft sich so einen Schutzwall, der Schutz vor dem möglichen Aufbegehren der Abgehängten bietet, indem Verhaltensregeln festgelegt werden, die selbst in Not gelten. In der erwähnten Szene findet Karl vor dem Hotel einen Ausweg aus seinem Dilemma, indem er selbst in ein Auto steigt und damit den ersten Punkt der Lehre akzeptiert. Erst noch voller Furcht, »als müsse unbedingt ein Unglück geschehen«,[98] wird Karls Auto gleich schon Teil des Verkehrs. So »nahm der alles umfassende Verkehr auch die schnurgerade Fahrt dieses Automobils ruhig in sich auf«.[99] Synchronisiert mit dem Verkehr wandelt sich die innere Unruhe nun in Ruhe. In Einheit mit dem Verkehr ist der beschleunigte Mensch Teil eines harmonischen Kreislaufs. Allerdings vermag Karl diesen Prozess nicht selbstbestimmt auszulösen oder zu Ende zu gehen, sondern er ist auf den integrativen Willen des Verkehrs angewiesen. Dieser bleibt auch bei erfolgreicher Synchronisation Subjekt und scheint verselbständigt ohne menschliches Tun zu funktionieren.[100] In der Regel kann sich Karl aber weder ein Automobil leisten noch einen Umgang mit dem Verkehr finden. Deswegen gehört er zu den Abgehängten der neuen Mobilität, zumindest dann, wenn er nicht gerade als Liftjunge beschäftigt ist oder mit dem Zug seine finale Destination anfährt.

Auch an einer frühen Stelle des Romans scheinen die städtischen Bewegungsmomente verdinglicht und mit einer nicht aufhaltbaren Eigendynamik ausgestattet. Von

96 Ebd., S. 206.

97 Ebd.

98 Ebd., S. 209.

99 Ebd.

100 Klaus Strohmeyer verallgemeinert dies als mehrfache »Subjekt-Objekt-Verkehrung« zwischen Mensch und Automobil in Kafkas *Verschollenem* (vgl. Strohmeyer: Zur Ästhetik der Krise, 1984, S. 223).

der Wohnung des Onkels betrachtet Karl von oben herab die Straßen New Yorks.[101] Dabei erblickt er einen andauernden Verkehr, der in Kombination mit anderen Effekten der Urbanität ein Wahrnehmungsereignis generiert, das sich, wie der Erzähler mit den »Träumen der Nacht« andeutet, in das innere Bewusstsein der Menschen überträgt:[102]

> »Und morgens wie abends und in den Träumen der Nacht vollzog sich auf dieser Straße ein immer drängender Verkehr, der, von oben gesehen, sich als eine aus immer neuen Anfängen ineinandergestreute Mischung von verzerrten menschlichen Figuren und von Dächern der Fuhrwerke aller Art darstellte, von der aus sich noch eine neue, vervielfältigte, wildere Mischung von Lärm, Staub und Gerüchen erhob, und alles dieses wurde erfaßt und durchdrungen von einem mächtigen Licht, das immer wieder von der Menge der Gegenstände verstreut, fortgetragen und wieder eifrig herbeigebracht wurde und das dem betörten Auge so körperlich erschien, als werde über dieser Straße eine alles bedeckende Glasscheibe jeden Augenblick immer wieder mit aller Kraft zerschlagen.«[103]

Mit brutaler Gewalt, das heißt »mit aller Kraft«, hält die zerstreute Wirklichkeit Einzug in New York.[104] Wie schon in Kafkas Traum vom Theater bietet der Panoramablick aus dem höher gelegenen Zimmer keinen erkenntnistheoretischen Vorteil mehr. Die Wirklichkeit scheint sich zugunsten des sich verflüchtigenden »Fragmentcharakters«[105] aufgelöst zu haben.[106] In dieser Passage »bemerkenswerter syntaktischer Akzeleration«,[107] so Jörgen Egeback, entstehen zwar menschliche Figuren und fassbare Gegenstände, diese erinnern in ihrer Verzerrung allerdings nur noch entfernt an das

101 Die Position Karls ist zu betonen, weil die Szene in ihrer Anordnung unter anderem erprobt, welche Folgen der amerikanische »Kult des Vertikalen« (Frick: Kafkas New York, 2002, S. 282) hat.

102 Dieser Übertragungseffekt scheint wichtig, da Karl »die fragmenthafte Sehweise« nicht »wie angeboren« ist, wie dies Jörg Thalmann schreibt (Thalmann, Jörg: Wege zu Kafka. Eine Interpretation des Amerikaromans, Frauenfeld 1966, S. 112) und von Michael Braun zustimmend zitiert wird (vgl. Braun: Hörreste, Sehreste, 2002, S. 173).

103 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 46.

104 Es handelt sich um eine der meistzitierten Stellen aus Kafkas Roman. Dies liegt unter anderem daran, dass diese Stelle als Quelle für größere historische Themenfelder dienen kann, beispielsweise für Fragen des Verhältnisses der kapitalistischen Moderne zur Flüchtigkeit oder des Verhältnisses dieser Flüchtigkeit zur modernen Körpererfahrung.

105 Braun: Hörreste, Sehreste, 2002, S. 173.

106 Auch beim Blick von Bruneldas Balkon auf den Wahlkampf kann Karl nur paradoxe Erkenntnisse gewinnen: Denn wie der Student ihm erklärt, wird derjenige, der eigentlich für den Posten des Bezirksrichters geeignet wäre und den Karl bei seinem großen Aufzug gesehen hat, mit Sicherheit nicht gewählt werden.

107 Egebak, Jörgen: Die fiktive Wahrheit des Traums Strategien in Franz Kafkas >Durchbruchstexten<, in: Krolop, Kurt; Zimmermann, Hans Dieter (Hg.): Kafka und Prag: Colloquium im Goethe-Institut

ursprünglich dahinterstehende Objekt. Doch in ihrer neuen Erscheinung besitzt die beschleunigte Stadt einen prägenden Eindruck, der später auch im Hotel und zuvor schon in den Lagerhallen ersichtlich wird. Denn entgegen einigen Forschungsmeinungen, dass der Verstreuungseffekt des Lichts an dieser Stelle chaotisch wirke,[108] konfiguriert dieser in seinem regelmäßigen Kommen und Gehen vielmehr eine »maschinisierte, rhythmische Bewegung«,[109] die ganz der Erfahrung der beiden amerikanischen Arbeitsorte entspricht. Wie Melissa De Bruyker angemerkt hat, wiederholt sich diese rhythmische Bewegung gegen Ende des Romans nochmals, als Karl vom Balkon Bruneldas aus den Wahlkampf beobachtet.[110] Wie der Verkehr entwirft auch die Demonstration ein regelmäßiges Kommen und Zerstreuen, das sich zu einer mechanisierten, rhythmischen Bewegung des Städtischen synthetisiert: »Da alles im Gange war, lockerte sich diese Mauer von Plakaten immerfort und ordnete sich auch immerfort von neuem.«[111] Durch die Verdoppelung des Adverbs ›immerfort‹ wird der regelmäßige Rhythmus schließlich auch auf sprachlicher Ebene markiert.

Roland Innerhofer hat in seiner Analyse des Mediums Glas den Kern dieser Szene bereits angedeutet:[112] Glas, das eigentlich eine klare Wahrnehmung verspricht, wird mit aller Kraft zerschlagen, während Licht, Inbegriff des immateriellen Gegenstands, zur körperlichen Erfahrung wird. So wird in Kafkas New York das Materielle zum immateriellen Gegenstand und das Immaterielle wird materialisiert, womit die Verflüchtigung zur Verdinglichungserfahrung wird, die Kafka über die Beschreibung von Karls

Prag, Berlin 1994, S. 118. Hans Christoph Buch vergleicht diese Szene deswegen mit einem futuristischen Bild von Umberto Boccioni oder Carlo Carrà (Buch: Ut pictura poesis, 1972, S. 35).

108 Entsprechend wirkt der Blick hier auch nicht wie ein Bild der »chaotischen Moderne« (Koopmann, Helmut: Kafkas Städte, in: Schury, Gudrun; Götze, Martin (Hg.): Buchpersonen, Büchermenschen: Heinz Gockel zum Sechzigsten, Würzburg 2001, S. 161).

109 De Bruyker: Das resonante Schweigen, 2008, S. 130. De Bruyker hat recht, wenn sie bemerkt, wie die Lichtquelle in der Demonstration verschwindet und wie die »Wiederholung der Bewegung suggeriert, dass sich eine bestimmte Handlungsweise« (ebd., S. 131) durchsetzt. Daraus allerdings zu lesen, dass der Text an dieser Stelle erzählt, wie »das kritische Denken allmählich verschwindet« (ebd.), halte ich angesichts der Tatsache, dass die Subjekte in Kafkas Amerika schon längst zu zirkulierenden Objekten geworden sind, für falsch. Diese Lesart findet bei De Bruyker eine Fortsetzung in der These, dass das Theater »vor den Gefahren extremistischen Denkens« (ebd., S. 162) warne, wofür es, mal abgesehen von der äußerst fragwürdigen Kategorie des ›Extremismus‹, im Text keine Hinweise gibt. Und selbst wenn der Befund zutreffen würde, müsste man Karls Hinwendung zum ›Extremismus‹ als utopisches Signal im Sinne einer Antwort auf die Verfehlungen der Gesellschaft und Karls bisher fehlende Handlung vermutlich vielmehr positiv deuten.

110 Vgl. ebd.

111 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 249.

112 Vgl. Innerhofer, Roland: Glas als Medium und Metapher. Funktionen eines Materials in der Literatur der Moderne, in: Hickethier, Knut; Schumann, Katja (Hg.): Die schönen und die nützlichen Künste: Literatur, Technik und Medien seit der Aufklärung. Harro Segeberg zum 65. Geburtstag, Paderborn 2007, S. 162.

Blick erfahrbar werden lässt. Dass dieser Materialisierungseffekt immer wieder übersehen oder nur als Täuschung betrachtet wurde, hängt eng damit zusammen, dass die Verflüchtigung durch die Aneinanderreihung von Sinneseindrücken vor allem in der Kommunikation des Erzählers mit dem Leser betont wird. Karl selbst erlebt zwar eine brutale, entfremdete und sich verflüchtigende Realität, die in der eigenen Erfahrung den erkenntnisreichen Blick verwehrt, allerdings bemerkt er zugleich eine Anhäufung »neuer«[113] Eindrücke, die nicht entmaterialisiert, sondern stark materialisiert, »so körperlich«,[114] erschaffen werden. In Karls Blick realisiert sich die kinetische Utopie New Yorks explizit als materialisierte Erfahrung von »Lärm, Staub und Gerüchen«.[115] Es geht an dieser Stelle also nicht darum, eine Verflüchtigungserfahrung zu schildern, bei der »zerstreute Einzelteile [...] körperliche Gestalt« annehmen und dadurch das »Auge narren«.[116] Vielmehr wirkt die Masse von Einzelteilen in ihrer Zerstreuung als Einheit der materialisierten Erfahrung der beschleunigten Stadt, die in der verflüchtigten Realität neue Materie erschaffen hat. Das Auge wird zwar genarrt, aber nicht im Sinne dessen, dass die flüchtige Erscheinung den Blick auf die Gegenstände verwehrt, sondern indem die Verdinglichung die Zirkulation der Warenwelt als Großstadt naturalisiert. Entsprechend finden sich weitere Gegenstücke zur Verflüchtigung, die dieses Wechselspiel zusätzlich betonen. Karl wohnt beim Onkel in einem »Eisenhaus«,[117] das als Monument der Macht alles andere als instabil wirkt. Und auch der Verkehr ist nicht flüchtig geworden. Er bewegt sich zwar ununterbrochen und wird aufgrund seiner Bewegung immer wieder zerschlagen, ist aber zugleich eine kontinuierliche, feste und materialisierte Erscheinung, die nicht Täuschung oder Oberfläche ist, sondern der urbanen Verdinglichungserfahrung einer Epoche entspricht, in der das Individuum zum »zirkulierenden Massenpartikel«[118] geworden ist. Entsprechend ist der Verkehr an dieser Stelle auch explizit eine Erscheinung, die in ihrer Verbindung von Figuren und Fuhrwerken aller Art nicht nur Autos unter sich subsumiert.

113 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 46.

114 Ebd.

115 Ebd.

116 Braun: Hörreste, Sehreste, 2002, S. 174. Damit widerspreche ich nicht der Behauptung, dass das modernste New York nur noch »verzerrt oder eben verfremdet wahrnehmbar« sei, sondern will vielmehr betonen, dass das beschleunigte New York zur totalitären Erscheinung wird, indem sich diese Erfahrungen materialisiert haben und zur eigentlichen Realität geworden sind. Kafkas New York ist eine Stadt, die keinen Blick hinter die Kulissen des Verkehrs mehr kennt, weil es hinter der Verselbständigung der Zirkulation nichts mehr zu geben scheint.

117 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 49.

118 Strohmeyer: Zur Ästhetik der Krise, 1984, S. 198.

7.2.2 Die amerikanische Arbeitsordnung und ihre Beschleunigungsphänomene

Neben dem Verkehr sind insbesondere das Geschäft des Onkels und das Hotel Occidental von Intensivierungsmomenten betroffen, die in Form einer neuartigen Arbeitsordnung und beschleunigter Kommunikationskanäle in enger Verbindung mit der technischen Beschleunigung und der Beschleunigung des Lebenstempos stehen.[119] Der Onkel betreibt eine Art Speditionsgeschäft, das, »soweit sich Karl erinnern konnte, in Europa vielleicht gar nicht zu finden war«.[120] Statt Güter zwischen Produzent und Konsument auszutauschen, sorgt das Geschäft des Onkels (gemäß der nur knappen Erklärung des Erzählers) für den Austausch von Waren und »Urprodukten«[121] zwischen den »großen Fabrikskartellen«.[122] Die riesigen Lagerhäuser sind dazu da, »Käufe, Lagerungen, Transporte und Verkäufe riesenhaften Umfangs«[123] zu tätigen. Unklar bleibt, ob der Onkel mit Rohstoffen, Produktionsmitteln wie Maschinen oder anderem handelt – dieses Schweigen über wirtschaftliche Abläufe funktioniert (wie einleitend erwähnt) als Übertragung der Verdinglichung der Warenwelt auf die Erzählform, die den Blick auf die wirtschaftliche Struktur, das heißt auf das »Geheimnis der Plusmacherei«,[124] verwehrt.[125] Als Karl die Lagerhallen betritt, beobachtet er eine Welt der

119 Auch dabei entstehen noch Verfremdungseffekte, doch diese resultieren in den meisten Fällen nicht mehr wie beim Körpervolumen aus den überproportionierten Dimensionen an sich, sondern aus dem entstehenden Missverhältnis zwischen rasend voranschreitenden Steigerungsphänomenen und sich nicht entwickelnden gesellschaftlichen Rahmenbedingungen beziehungsweise entsprechender Verwertungslogik, was zu slapstickartigen Momenten führt, da sich die Menschen ununterbrochen beschleunigt bewegen, ohne dass die Notwendigkeit über den Verwertungszwang alleine noch erklärbar wäre. Anders ausgedrückt hat die Beschleunigung in Amerika eine Eigendynamik angenommen, die in der Betonung der körperlichen Bewegungsmomente verfremdet und auch komisch wirken kann.

120 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 54.

121 Ebd.

122 Ebd.

123 Ebd.

124 Marx: Das Kapital, Bd. I, 1968, S. 169.

125 Eine andere, ebenfalls interessante Lesart liefert Sigrid Hauser, die andeutet, dass an dieser Stelle schon die Konsumgesellschaft angedacht wird und der Onkel schlicht unbedeutende Waren herstellt, über die zu reden sich nicht lohnt, von denen dafür umso mehr produziert werden (vgl. Hauser, Sigrid: Kafkas Raum im Zeitalter seiner digitalen Überwachbarkeit, Wien 2009, S. 48). Dieses Argument könnte durch eine Lesart der Schreibtischszene beim Onkel ergänzt werden. Der neuartige Schreibtisch ist in seinen Modulen ein Produkt fordistischer Massenware, besteht sein Vorteil unter anderem darin, dass der Regulator »bei älteren Schreibtischen ohne große Kosten angebracht werden« (Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 48) kann. Die Module scheinen ganz im Sinne der Waren der Konsumgesellschaft ein großes Gefallen auszulösen, allerdings haben sie keinen wirklichen Nutzen. Der Verweis auf die Konsumgesellschaft alleine erklärt aber andere Räume – wie das Hotel – nicht hinreichend, wenn auch jene dort über das Unterhaltungsangebot eine Rolle spielen mögen.

intensivierten und rationalisierten Arbeit, wie sie sich besonders in der Arbeit der Telegraphen und Telefonisten manifestiert. Die Intensivierung in Form von zahlreichen und gleichzeitig stattfindenden menschlichen Arbeitsschritten folgt dem Prinzip einer fordistischen Rationalisierung durch eine bis an ihr Maximum ausgeweitete Arbeitsteilung, die mit einer quantitativen Steigerung der Anzahl beteiligter Angestellter und Arbeiter einhergeht.[126] Dadurch gleicht der rationalisierte Betrieb in vielen Räumen der Arbeit am Fließband, deren Arbeitsschritte simultan stets zwei- oder dreifach getätigt werden.[127] Beispielsweise wird jede Meldung, die von einem Telefonisten aufgenommen wird, »noch von zwei anderen Angestellten gleichzeitig aufgenommen und dann verglichen«.[128] Das zweite betonte Merkmal der neuen Ordnung ist die ruhelose Betriebsamkeit. Wie in einem Ameisenhaufen oder mit Marx gesprochen in einer »Verselbständigung des Zirkulationsprozesses«,[129] der sich auf die menschliche Bewegung übertragen hat, eilen die Angestellten ununterbrochen durch den Raum: »Mitten durch den Saal war ein beständiger Verkehr von hin und her gejagten Leuten.«[130] Im Gegensatz zu der Karl bekannten Arbeit aus Europa wirken nicht nur die Raumdimensionen vergrößert, sondern auch die durchschnittliche Arbeits- und Gehgeschwindigkeit beschleunigt. Den Betroffenen tritt die neue Geschwindigkeit allerdings nicht als Chance gegenüber, sondern, so Thomas Anz, als »Disziplinierungsinstrument im Dienste technischer und ökonomischer Rationalität«.[131] Für die Angestellten wird die Beschleunigung dadurch zur Beschleunigungszumutung. Ein Symptom dessen ist das Schlafbedürfnis, unter dem Karl, dessen Englischlehrer, die Liftjungen und der Student am Ende leiden und das sich als konstantes Gegenbild zum energetischen Ame-

126 Diese Arbeitsteilung wird von Karl als Entfremdungserfahrung wahrgenommen. So beklagt er, der doch Ingenieur werden wollte, sich darüber, dass die Liftjungen nichts mit der Maschinerie des Lifts zu tun haben. Die einzige Verbindung zur Technik ist der »einfache Druck auf den Knopf« (Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 145).

127 Diese Beobachtung findet sich auch bei Unger: Diskontinuitäten im Erwerbsleben, 2004, S. 202.

128 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 54. Peter Borscheid erwähnt in seiner *Kulturgeschichte der Beschleunigung* eine Statistik, die einen tatsächlichen Anstieg der Kommunikation in den kommenden Jahrzehnten belegt: »Jahr für Jahr steigt die Zahl der vermittelten Gespräche: Allein in der Phase der Rationalisierung zwischen 1925 und 1930 pro Telefonistin um rund 25 Prozent.« (Borscheid: Das Tempo-Virus, 2004, S. 169.) Allerdings ist diese Beschleunigung der Anzahl der Telefonate pro Zeiteinheit nicht einfach dasselbe wie Kafkas Intensivierung, die durch die Verdreifachung aller Arbeitsschritte einer grotesken Vergrößerung gleicht, die eine rationalisierte Anpassung der Rahmenbedingungen schlicht verpasst hat.

129 Marx, Karl: Das Kapital, Bd. III, in: Marx-Engels-Werke, Bd. 25, Berlin (DDR) 1983, S. 340. Dieser Bezug zu Marx wurde auch schon hergestellt von Alt: Franz Kafka: Der ewige Sohn, 2008, S. 348. Wilhelm Emrich spricht vergleichbar davon, dass sich bei Kafka die Vermittlungsorgane zu »anonymen, alles beherrschenden Mächten« (Emrich: Franz Kafka, 1958, S. 230) verselbständigen.

130 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 54.

131 Anz: Literatur des Expressionismus, 2010, S. 121.

rika durch den Roman zieht.[132] Noch sichtbarer wird die Entfremdung infolge einer beschleunigten Leistungsoptimierung, wenn sich die geforderte Geschwindigkeit auch auf die Kommunikation ausweitet. Beispielsweise braucht als Ergebnis dessen, dass jede Tätigkeit der Telefonisten dreifach ausgeführt wird, der Telefonist nicht mehr zu sprechen, obwohl er, wie der Erzähler betont, an manchen Stellen vielleicht etwas einzuwenden hätte. Der Arbeiter wird auf eine einzelne Tätigkeit reduziert – ein klassisches Motiv der Entfremdungskritik –, alles andere, selbst die soziale Interaktion und Kommunikation, erscheint zeitökonomisch nur noch als Verschwendung. Daher wurde im Geschäft des Onkels das zeitsparende, elliptische Sprechen der Telefonisten auch auf andere Kommunikationszusammenhänge ausgedehnt, beispielsweise auf das Grüßen:

> »Keiner grüßte, das Grüßen war abgeschafft, jeder schloß sich den Schritten des ihm Vorhergehenden an und sah auf den Boden, auf dem er möglichst rasch vorwärtskommen wollte oder fieng mit den Blicken wohl nur einzelne Worte oder Zahlen von Papieren ab, die er in der Hand hielt und die bei seinem Laufschritt flatterten.«[133]

Das rasante Tempo, das in unterschiedlicher Ausprägung sowohl Bestandteil der zuvor genannten »gejagten Leute« beziehungsweise des »beständigen Verkehrs« als auch des »Laufschrittes« und des »rasch[en] [V]orwärtskommen[s]« ist, fungiert als zentrales Beschreibungsmerkmal. Gehetzt und gejagt arbeiten die Angestellten, um ihre Aufgabe möglichst rasch zu erfüllen. Exemplarisch werden an dieser Stelle drei Tendenzen von Kafkas Amerika ausgedrückt:

- Die soziale Beschleunigung macht sich wesentlich in einer Steigerung der Ereignisse pro Zeiteinheit bemerkbar.

- Die zugunsten der Beschleunigung rationalisierte Arbeitswelt führt zu irrationalen Spätfolgen, wie beispielsweise dem Kommunikationsverbot.

- Wie die Imitation der Schritte des jeweils Vorhergehenden zeigt, synchronisieren sich die Menschen mit dem geforderten Arbeitstempo. Der Synchronisationsdruck folgt dem rhythmischen Diktat eines rasenden Betriebs, der den Wunsch nach Steigerung in jedem Angestellten zu internalisieren gewollt ist.[134]

132 Das ständige Bedürfnis nach Schlaf findet sich auch in anderen Werken Kafkas, beispielsweise im *Schloss*, wie analysiert wird von Wasihun, Betiel: Gewollt – nicht-gewollt: Wettkampf bei Kafka. Mit Blick auf Robert Walser und Samuel Beckett, Heidelberg 2010, S. 139.

133 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 54.

134 Vgl. Buch: Ut pictura poesis, 1972, S. 99.

All dies wird noch genauer auszuführen sein. Mit dem vergleichenden Blick auf das Hotel Occidental drängt sich an erster Stelle vor allem die Bemerkung auf, dass das zitierte Intensivierungsmoment keine Eigenheit des Speditionsgeschäfts ist, sondern als ein in *Der Verschollene* wiederkehrender Teil wirtschaftlicher Ordnungsprinzipien verstanden werden muss.[135] Jedoch sind das Hotel und die Lagerhalle trotz Gemeinsamkeiten auch nicht einfach austauschbar.[136] Ein Beispiel hierfür ist das Abschaffen des Grüßens in den Lagerhallen, das im Kontrast zum geforderten Grüßen im Hotel steht, allerdings dort ebenso irrationale Züge trägt. Insgesamt überwiegen aber die Gemeinsamkeiten. Beide Betriebe funktionieren auf Basis einer modernsten kapitalistischen Arbeitsordnung, bei der, um eine erfolgreiche Kapitalakkumulation bemüht, die Beschleunigung zur zeitökonomischen Rationalisierungsstrategie geworden ist.[137] Sowohl

135 Die Betonung der ununterbrochenen Tätigkeiten ist auch bei Holitscher ein Distinktionsmerkmal zwischen den beiden Kontinenten, beispielsweise bezüglich des amerikanischen und des europäischen Kapitals: »Gegen dies mörderische Tempo, gegen diese Hetzjagd, die nur am Grabe innehält, gegen die ganze widersinnige Tollheit des Systems, denn es ist ein Irrtum zu glauben, daß man in Amerika jemals aufhören könnte zu arbeiten – sich mit seinem Erworbenen abseits zur Ruhe setzen könnte! Diese Eigenschaft ist dem europäischen, aber nicht dem amerikanischen Kapital zu eigen.« (Holitscher: Amerika heute und morgen, 1912, S. 381.)

136 So zeigt sich in beiden Fällen, dass die soziale Beschleunigung eine Eigendynamik entwickelt hat. Dies kann irritieren, da sowohl beim Hotel als auch beim Speditionsgeschäft bis zuletzt unklar bleibt, was die entscheidende Motivation hinter den rasenden Geschwindigkeitsmomenten ist. Der Verweis auf die Verwertungslogik mag naheliegen und eine rasende Produktion wird tatsächlich einen Extramehrwert liefern, allerdings gibt es keine Hinweise im Text darauf, dass dies tatsächlich der Fall ist oder aber dass dies als einzige Ursache gelesen werden sollte. Zumindest vergleichbar stark mit dem Verwertungstrieb scheint in Kafkas Amerika eine Bewegungsideologie zu wirken, in der die ununterbrochene Betriebsamkeit zum ideologischen Selbstzweck geworden ist. Dies zeigt sich, wenn die Betriebsamkeit selbst dann eingehalten wird, wenn die beteiligten Figuren – außer Karl – die Rollenhaftigkeit ihres Tuns zu erkennen glauben, beispielsweise, als Karl das Hotel Occidental verlassen muss und die rege Betriebsamkeit vor dem Hotel wie ein Spiel wirkt: Robinson wird auf einer Bahre fortgetragen, seine Wunden sind allerdings derart unbedeutend und sein Auftritt derart erheiternd, dass die zwei tragenden Liftjungen von Zeit zu Zeit »prusteten vor Lachen« (Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 208). Es ist zwar richtig, dass, wie Anette und Peter Horn schreiben, die Szenerie eigentlich einer »Situationskomik« (Horn, Anette; Horn, Peter: In einer fenster- und türlosen Zelle. Die Romane Franz Kafkas, Oberhausen 2016, S. 138) entspricht, die Karl als Einziger übersieht. Doch es handelt sich dabei zugleich um ein Theater, das eigenmächtig wirkt und bei dem alle mitzuspielen haben, unabhängig davon, ob sie dessen Bedeutungslosigkeit beziehungsweise theatrale Situation erkennen oder nicht. Wenn der Chauffeur des von Karl bezahlten Autos schließlich zur Eile mahnt und »Vorwärts, vorwärts!« (Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 208) ruft, heben die Liftjungen mit »letzter Kraft die Bahre auf« (ebd.) und tragen selbst zur Geschwindigkeit und damit zur Entfremdung der Situation bei.

137 »Sollte man sich das Geschäftshaus als Festung des Kapitalismus vorstellen?« (Loose: Franz Kafka und Amerika, 1968, S. 34), fragte Gerhard Loose bezüglich der Lagerhallen deswegen einst rhetorisch.

in den Lagerhallen als auch im Hotel Occidental erlebt Karl eine »rücksichtslose Ausbeutung«[138] und einen unablässigen und temporeichen menschlichen Verkehr. Was Karl beim Onkel sieht, wiederholt sich im Hotel als eine »durchrationalisierte fordistische Betriebsamkeit«,[139] wie Karla Reimert die Arbeitswelt des Hotels zusammenfasst. Auch hier wurde die Anzahl Angestellter und Arbeiter sichtlich erhöht. Beispielsweise arbeiten beim telefonischen Auskunftsdienst des Hotels sechs Unterportiers, je drei, die die Gespräche aufnehmen, und drei, die die Notizen telefonisch weiterleiten. Jedem Team steht zudem ein Laufjunge zu, der nichts anderes zu tun hat, als Telefonnummern im Telefonbuch nachzuschlagen.[140] Und auch sonst geht es im Hotel ähnlich wie in einem Speditionsgeschäft zu. Vor dem Hotel trifft Karl beispielsweise auf ununterbrochen »gegeneinanderströmende Menschen«.[141] Es sind dies Hotelangestellte, die »in solcher Anzahl kreuz und quer [gingen], daß man fast daran denken konnte, sie wollten in unauffälliger Weise den Ausgang unmöglich machen, denn viel sonstigen Sinn konnte man in diesem Hin- und Hergehen nicht erkennen«.[142] Dass Karl die ständige Betriebsamkeit an dieser Stelle plötzlich als Unsinn erkennt, liegt daran, dass er soeben entlassen wurde, aus dem Hotel flüchten muss und somit den sinnstiftenden Rahmen verlassen hat, der der ständigen Bewegung und der Beschleunigung eine Bedeutung zuschreibt.[143] Solange Karl aber noch seine Stellung als Liftjunge besitzt, ist er Teil des produktivistischen Aktivismus des Hotels, und zwar sowohl in seiner äußeren Form der ständigen Bewegung als auch internalisiert in einem Bedürfnis nach immer mehr Geschwindigkeit. Besonders sichtbar wird dieser Aktivismus in Form der Lifte und der Liftjungen – wie es sich in Amerika gehört, alles »Sportsleute und […] kräftige Burschen«[144] –, die in ständiger Bewegung anzutreffen sind. Dabei wirken die Lifte wie »gigantische kinetische Skulpturen«, die »wesentlich zu dem Spektakel und der Spannung des Hotelinnenraumes beitragen«,[145] wie man es mit Fredric Jame-

138 Ebd., S. 35.

139 Reimert, Karla: Kafka für Eilige, Berlin 2003, S. 66.

140 Vgl. Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 202.

141 Ebd., S. 197.

142 Ebd., S. 206.

143 Einen vergleichbaren Erkenntnismoment gibt es auch auf dem Weg nach Ramses. Aus der Ferne erscheint nun alles in New York »leer und nutzlos aufgestellt« (ebd., S. 113) und nicht mehr der als sinnvoll erlebten Ordnung von zuvor zu entsprechen. In ihrer Totalität folgt die Bewegung den Gesetzen der Kapitalakkumulation, in ihren Einzelbewegungen mag sie aber sinnentleert und nutzlos erscheinen (vgl. Horn; Horn: In einer fenster- und türlosen Zelle, 2016, S. 93).

144 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 150.

145 Jameson, Fredric: Postmoderne. Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus, in: Huyssen, Andreas; Scherpe, Klaus (Hg.): Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels, Reinbek bei Hamburg 1986, S. 87. Der Verweis auf Jameson ist an dieser Stelle interessant, da dieser in postmodernen Hotelanlagen beobachtet hat, wie Fahrstühle nicht einfach funktional als Transportmechanismus verstanden werden können, sondern als Zeichen der Bewegung gelesen werden müssen: »Es scheint, als würden

son beschreiben könnte. Mit den dreißig Fahrstühlen, die jeweils in doppelter Ausführung nebeneinander angeordnet sind, fahren die Liftjungen ununterbrochen hoch und runter, bis sie sich nach Schichtende in den Schlafsaal begeben, wo sie nebeneinander eines der vierzig Betten beziehen.[146] Dort ist aber meist nicht an Schlaf zu denken, denn im Schlafsaal herrscht eine rege Suche nach Unterhaltung. Auch anderswo macht die ständige Bewegung im Hotel vor nichts halt. Selbst der Speisesaal ist voller Bewegung, denn auch das Essen hat eine rationalisierte Arbeitsteilung erfahren. Die Gäste holen sich ihre Nahrung in einem riesigen Speisesaal am Buffet – die rationalisierte Speiseordnung der Massenunterkunft –, während die »unermüdlich laufenden Kellner«[147] mit anderen Tätigkeiten beschäftigt sind.

Sowohl die gesteigerte Anzahl an Arbeitskräften – im Sinne eines Intensivierungsprozesses der Arbeit –, die folgende Verdichtung der Ereignisse pro Zeiteinheit – sei es, dass mehr Essen gleichzeitig serviert werden kann, mehr Lifte gleichzeitig fahren, dass an den Arbeitsorten alles gleichzeitig geschieht oder dass dem Hotel zahlreiche Vergnügungsorte angegliedert sind, deren Vorstellungen simultan ablaufen – als auch die rastlose innere Betriebsamkeit der Figuren sind Ausdruck eines beschleunigten Amerikas. Dieser Befund über ein vorhandenes Leitmotiv der Beschleunigung ist nicht neu und wurde von der Forschung schon einige Male aufgegriffen, allerdings bisher meist unsystematisch und vor allem als ein auf der Hand liegender Leseeindruck. So wird bei keinem der folgenden Verweise auf einen Begriff der Beschleunigung verwiesen, der nicht einfach seinem Alltagsverständnis entspricht. Gemäß Barry Murnanes Analyse von Kafkas Moderne prägt dessen Amerika vor allem dies: »Beschleunigung als Grundtopos der Moderne«.[148] Monika Schmitz-Emans analysiert, dass in *Der Verschollene* »prägnante Eindrücke von Geschwindigkeit und Beschleunigung als den Grundzügen der modernen Welt«[149] verhandelt werden. Nicola Albrecht spricht von einem »Diktat von Geschwindigkeit, Beschleunigung und Masse«,[150] wenn es um den Straßenverkehr geht. Und New York erscheine, so Dirk Oschmann in Manfred Engels und Bernd Auerochs' *Kafka-Handbuch*, als »Inbegriff der Beschleunigung des modernen

[…] Rolltreppen und Fahrstühle unsere eigene Bewegung letztlich ersetzen und zugleich und vor allem sich selbst als neue spiegelnde Zeichen und Embleme der reinen Bewegung bezeichnen.« (Ebd.)

146 Diese Intensivierung der Arbeitsprozesse lässt sich auch auf dem Schiff beobachten. Schubal tritt beispielsweise mit mindestens 15 Leuten als Zeugen vor den Kapitän. Und wie Gerhard Loose schon bemerkt hat, hat das Schiff mehrere Auszahlungsräume (im Plural bei Kafka), es erscheint somit ebenso überdimensioniert (Loose: Franz Kafka und Amerika, 1968, S. 27).

147 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 122.

148 Murnane, Barry: »Verkehr mit Gespenstern«. Gothic und Moderne bei Franz Kafka, Würzburg 2008, S. 170.

149 Schmitz-Emans, Monika: Franz Kafka. Epoche, Werk, Wirkung, München 2010 (Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte), S. 93.

150 Albrecht: Verschollen im Meer der Medien, 2007, S. 75.

Lebens«.[151] Solche Eindrücke lassen sich durch den Befund des Onkels ergänzen. Als Karl diesen für seinen gesellschaftlichen Aufstieg lobt und bemerkt, dass dessen rasanter Aufstieg ans »Wunderbare«[152] grenze, verweist der Onkel trocken auf die rasante Entwicklungsgeschwindigkeit Amerikas als signifikantes Distinktionsmerkmal zum alten Kontinent: »Alle Entwicklungen gehen hier so schnell vor sich.«[153]

Wenn der Onkel die beschleunigte Entwicklung als grundlegendes Merkmal Amerikas anspricht, versteht er darunter eine positive Entwicklung. Diese Bewertung integriert Karl in seine eigene Perspektive, indem er zeitweise selbst zum Apologeten der Beschleunigung wird, obwohl er immer wieder zu den Abgehängten gehört. Beispielhaft hierfür ist Karls spätere Tätigkeit als Liftjunge, in der er ständig nach temporeicherer Fahrgeschwindigkeit seines Lifts strebt. Ideologiekritisch ausgedrückt folgt Karl der Perspektive des Onkels, ohne die »objektive Implikation seiner Überlegung«[154] zu kennen. Oder etwas orthodoxer gesprochen: Karl erliegt hier einem falschen Bewusstsein. Dies wird vom Roman durchaus als solches ausgestellt. Denn während sowohl die rasche Entwicklungsgeschwindigkeit als auch das Arbeitstempo dem Onkel als naturalisierte Bedingung des eigenen Wirtschaftserfolgs erscheinen, tritt den Angestellten beides als Zumutung entgegen. Sichtbar gemacht wird dies auch durch die verwendete Jagdmetaphorik. Die Angestellten sind »gejagte«[155] Menschen. Der Onkel wäre dann der Jäger, dessen Jagd zur Eile ruft, während die Angestellten im Laufschritt ihrer Herde bemüht sind, nicht auf- und nicht abzufallen. Für den Onkel tritt die Geschwindigkeit dadurch positiv konnotiert zutage, da ihm die Arbeitsintensivierung zugutekommt, während diese für den Angestellten zum stumpfen Druck nach immer mehr und besserer Leistung werden kann. Allerdings können die Angestellten die Hektik nur dann als negatives Symptom der Beschleunigung lesen, wenn die hegemoniale Deutungshoheit des Onkels durchbrochen und nicht wie bei Karl als vermeintlich eigenes Deutungsmuster reproduziert wird.[156]

151 Oschmann, Dirk: Kafka als Erzähler, in: Engel, Manfred; Auerochs, Bernd (Hg.): Kafka-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung, Stuttgart 2010, S. 445.

152 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 55.

153 Ebd. Die soziale Beschleunigung, die in Amerika intensiviert wahrgenommen wird, scheint in *Der Verschollene* auch die restliche Welt in Griff zu nehmen. So staunt die Oberköchin darüber, wie vieles sich in Europa »in verhältnismäßig kurzer Zeit von Grund auf geändert hatte« (ebd., S. 159). Allerdings gehört dieser Hinweis auch zu einem gängigen Smalltalk-Repertoire, bei dem stärker als die Informationsvermittlung die Aufrechterhaltung der phatischen Funktion im Zentrum steht.

154 Kraft: Mondheimat Kafka, 1983, S. 14.

155 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 54.

156 Infolge der Möglichkeit, die Widersprüche unterschiedlich zu subjektivieren und die Macht hegemonialer Bestrebungen anzuerkennen, heißt dies auch, dass mit der Position als Lohnabhängiger nicht zwangsläufig eine korrekte Erkenntnis über die objektive Lage einhergehen muss. Wie Karl beweist, geschieht beim Neuankömmling trotz zunehmender Subalternisierung in der Regel vielmehr das Gegenteil davon.

Die Aussage des Onkels zeigt, wie Beschleunigung zugleich Ursache von Möglichkeiten wie von gesellschaftlichen Zwängen ist und wie sie mit positiven wie negativen Empfindungen verbunden werden kann. Entsprechend hängt die Bewertung der sozialen Beschleunigung nicht nur beim Onkel von der Perspektive ihrer Betrachtung ab. Auch die »ungeduldigen Gäste«[157] im Speisesaal erkennen in der Schnelligkeit ein Zeichen dafür, dass ihre Bedürfnisse rascher befriedigt wurden und sie ihr Fluchen einstellen können. Das Hotel profitiert von der sozialen Beschleunigung, es scheint, zumindest soweit der Text Aussagen darüber zulässt, seit Jahrzehnten erfolgreich zu laufen. Und auch Karl steht der sozialen Beschleunigung wie erwähnt immer wieder positiv gegenüber. Während er im Speditionsgeschäft erst noch aus der Perspektive des Onkels beobachtet, hat er in seiner Tätigkeit als Liftjunge die Anforderungen der Geschwindigkeit rasch internalisiert. Einmal im System integriert und mit der vorherrschenden Geschwindigkeit synchronisiert, versucht Karl das vorhandene Tempo weiter zu steigern. Obwohl es verboten ist, erhöht er, wenn gerade keine Gäste anwesend sind, die Fahrtgeschwindigkeit des Lifts, indem er das Drahtseil manuell bedient, um dadurch einige wertvolle Sekunden dazuzugewinnen. Auch weil Karl damit der Technik des Lifts näher zu kommen glaubt – ein Wunsch, der in Verbindung mit seiner Hoffnung steht, irgendwann Ingenieur zu werden[158] –, wirkt er zufrieden mit dieser beschleunigenden Tätigkeit. Damit fallen in Kafkas Roman nicht nur der Zuschauer oder der Hotelgast, sondern auch der Arbeiter einer »Anbetung der Fahrstühle«[159] zum Opfer, selbst dann, wenn der Fahrstuhl zum Mechanismus seiner Unterwerfung gehört. Doch stets bleibt eine Differenz zwischen Wunsch und Realität sichtbar. Aus Karls Sicht erscheint die Beschleunigung zwar als positive Möglichkeit, um möglichst viel aus seiner Anstellung herauszuholen. Im Gegensatz zum Protagonisten aus Kafkas Kurzerzählung *Der Kaufmann*, der einen Lift betritt, darin körperlich erstarrt und in eine Phase der gesproche-

157 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 119.

158 Entfremdung ist bisher vor allem in Kombination mit der sozialen Beschleunigung angesprochen worden. Wie Herbert Kraft aufgezeigt hat, ist Entfremdung aber auch in ihrem ›klassischen‹ Bereich, der Arbeit, ein Thema im *Verschollenen* (vgl. Kraft: Mondheimat Kafka, 1983, S. 116; zum Befund über die Entfremdung vgl. auch Roskothen: Verkehr, 2003, S. 244 ff.). Zur Arbeit steht man in Amerika vor allem in einer zufälligen und äußeren Beziehung. Sie scheint stets mühsam und in ihrer Notwendigkeit für den Lebensunterhalt prekär, da man sie ständig verlieren kann (vgl. Hermsdorf: Kafka, 1961, S. 97). »Warum sind Sie denn Schlosser geworden, wenn Sie jetzt in die Goldwäscherei wollen?«, fragt Karl und stellt so die entscheidende Frage, was den Menschen außer der Verausgabung seiner Arbeitskraft überhaupt noch mit der Arbeit verbindet (Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 114). Auch wenn Karls enger Anzug des Liftjungen »immer wieder zu Atemübungen verlockte, da man sehen wollte, ob das Atmen noch immer möglich war« (ebd., S. 144) – eine ständige Überprüfung, ob man überhaupt noch ein Mensch ist –, ist Entfremdung ein Thema.

159 Vgl. die ironische Kritik idealistischer amerikanischer Reisebilder bei Sieburg: Anbetung von Fahrstühlen, 1983.

nen, gefühlvollen Gedanken übergeht,[160] kann Karl aufgrund des anhaltenden Drucks nach Beschleunigung nie vollends in der Harmonie der Liftgeschwindigkeit aufgehen. Er bleibt selbst dann entfremdet, wenn er die Höchstgeschwindigkeit erreicht hat. Dies wird über Karls gestenreiche Bewegungen markiert, mit denen er bemüht ist, die Liftgeschwindigkeit zu beschleunigen.[161] Er versucht, »die gewöhnliche Geschwindigkeit zu steigern«, und arbeitet deswegen »an dem Seil mit starken taktmäßigen Griffen, wie ein Matrose«.[162] Doch die wenigen Sekunden Zeitgewinn stehen in keinem sinnvollen Verhältnis zu den Griffen – ebenso wie die grobe, menschliche Arbeit des Matrosen der mechanisierten Technik der Hotelaufzüge gegenübersteht. Während der Leser den Irrsinn dieser Tätigkeit zu erkennen vermag, bleibt Karl im Glauben, dass sich hinter den Liften irgendwo eine alte Maschine befinden müsse. Deren Bewegung gilt es, gestenreich zu imitieren, um damit einen Zustand selbstbestimmter Beschleunigung zu erreichen. Nicht nur unterwirft sich Karl damit umso stärker dem Diktat der Beschleunigung, auch generiert das Verhältnis des Liftjungen zum Aufzug einen körperlichen Ermüdungseffekt, der an die zerstörerische Arbeit in der Fabrik der Jahrhundertwende erinnert und dadurch alles andere als wünschenswert erscheint.

Einer kritischen Betrachtung unterliegt die soziale Beschleunigung auch in einer Nebenepisode mit Karl und Therese. An seinen freien Tagen unterstützt Karl diese bei ihren Einkäufen in Ramses. Seine Hilfe bringt ganz zum Gefallen Thereses »eine große Beschleunigung«[163] mit sich, da sie in Karls Anwesenheit nicht mehr so lange »warten«[164] muss. Als die beiden in Ramses ankommen, treffen sie dort auf ein bereits rasendes Amerika, das in Karls Drang nach zusätzlicher Beschleunigung gänzlich unscharf zu werden droht.[165] Nach der Fahrt mit der Untergrundbahn – »die Fahrt verging im

160 Vgl. Strohmeyer: Zur Ästhetik der Krise, 1984, S. 203 f.

161 Der Gedanke liegt nahe, hier Elemente des Stummfilms zu erkennen.

162 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 147. Begriffe wie ›Matrose‹ haben immer wieder zu breiten Interpretationsansätzen bezüglich der symbolischen Räumlichkeiten in *Der Verschollene* geführt. Hat Karl etwa das Schiff gar nie verlassen, irrt er doch auch im Landhaus wie im Schiff durch die Zimmer hindurch? Und was hat es zu bedeuten, dass Karl, der zuvor auf einem Schiff war, das mit seinen unzähligen Kassen eher an eine Bank erinnert, nun im Hotel wie ein Matrose arbeitet? Christoph Dunz beispielsweise findet, dass selbst der Schlafsaal dem Schlafraum von Schiffsmatrosen gleicht (vgl. Dunz, Christoph: Erzähltechnik und Verfremdung. Die Montagetechnik und Perspektivierung in Alfred Döblin, »Berlin Alexanderplatz« und Franz Kafka, »Der Verschollene«, Bern 1995, S. 144).

163 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 151.

164 Ebd.

165 Einige Elemente dieser Szene spielen sich, wenn auch weniger deutlich, schon auf dem Marsch nach Ramses ab. Hier erblickt Karl Frauen, die ihren Kopf von der Ladefläche der Automobile strecken, um damit, so vermutet Karl, »Hoffnung auf raschere Fahrt zu holen« (ebd., S. 111). Glaubt man Karl, liegt hier ein vergleichbarer Wunsch nach zusätzlicher Beschleunigung vor, wie man ihn auch bei Thereses Einkäufen findet. Auch die aufkommende Unschärfe tritt an dieser Stelle ein. Zwar ist Karl als Wanderer nach Ramses langsam unterwegs und auch der Nebel »war schon verschwunden«

Nu, als werde der Zug ohne jeden Widerstand nur hingerissen«[166] – ist beim Ausstieg nun selbst der Lift zu langsam, sodass Karl und Therese lieber die Stufen hinaufhetzen. In Ramses trifft das Paar auf Plätze, deren Straßen mit ihrem »geradlinig strömenden Verkehr« »auseinanderflogen«,[167] die Karl jedoch gar nicht mehr wahrzunehmen scheint, da beide nur noch hindurch »eilten«.[168] Die »verschiedenen Bureaux, Waschanstalten, Lagerhäuser und Geschäfte«[169] werden zu austauschbaren und unscharfen Erscheinungen einer flüchtigen Stadt. Wie beim Blick vom Balkon mag man auch diese Stelle unter dem Zeichen einer fragmentierten Wirklichkeitserfahrung als Signum der Moderne lesen,[170] doch entgegen dem Panoramablick scheint die zusätzliche Beschleunigung keinen mit New York vergleichbaren, materialisierten und mechanisierten Stadtrhythmus auszulösen. Ramses ist in Karls rasendem Gang nicht mehr fassbar. Das Ergebnis der zusätzlichen Beschleunigung ist eine in ihrer Abstraktion gesichts- und damit geschichtslos gewordene Welt, womit in dieser Nebenepisode ein Urteil angelegt ist, das kulturpessimistisch theoretisiert erst sehr viel später zur wissenschaftlichen Mode werden sollte.

7.2.2.1 Ereignisverdichtung

Am Tag nach der österreichischen Kriegserklärung an Serbien, dem 28. Juli 1914, schrieb Kafka in sein Tagebuch:[171] »Ich habe keine Zeit. Es ist allgemeine Mobilisierung.«[172] Die in Bewegung versetzte Welt duldet keinen unproduktiven Zustand mehr. Mobilisiert zu werden, bedeutet zugleich ein Bestreben zur Auslöschung von nicht produktiv genutzter Zeit. Dabei verdichten sich Elemente der Zeitdisziplin, der sozialen Beschleunigung und der kinetischen Utopie, so zumindest deutet es sich im *Verschollenen* an. Darin antizipieren die amerikanischen Unternehmen die Auslöschung nicht genutzter Zeit zugunsten einer ständigen Betriebsamkeit. Das bedeutendste Mittel hierzu ist

(ebd., S. 112), sprich, es herrschen die besten Bedingungen für eine optimale Sicht, dennoch kann Karl nicht alles scharf erkennen: »In den wahllos hingestellten einzelnen Mietskasernen zitterten die vielen Fenster in der mannigfaltigsten Bewegung und Beleuchtung […].« (Ebd.)

166 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 151.

167 Ebd.

168 Ebd.

169 Ebd.

170 Vgl. zum Beispiel Braun, Michael: Rooms with a View? Kafka's ›Fensterblicke‹, in: German Studies Review 15 (1), 1992, S. 16.

171 Als erster hat wohl Thomas Anz auf diese Stelle in Verbindung mit dem Verschollenen hingewiesen (vgl. Anz: Kafka, Krieg und das größte Theater der Welt, 1996, S. 131).

172 Kafka, Franz: Tagebücher 1912–1914, Frankfurt a. M. 1994, S. 164.

die Ausdehnung des Arbeitstags, sei dies durch Verlängerung der Arbeitszeit oder durch Streichung von Pausen und sonstiger unproduktiver Zwischenräume.[173]

Schon angesprochen wurde diesbezüglich der menschliche Verkehr im Lagersaal. Durch die parallel laufenden Arbeitsschritte entsteht eine hektische Mobilmachung, die keinen Moment der körperlichen Ruhe mehr kennt. Ein zweites Beispiel zeigt sich im Hotel, als die Ablösung des Auskunftspersonals an ihrem Schalter beschrieben wird:[174]

> »Schien ihnen der Augenblick passend, um einzugreifen, klopften sie dem abzulösenden Unterportier auf die Schulter, der, trotzdem er sich bisher um nichts, was hinter seinem Rücken vorgieng, gekümmert hatte, sofort verstand und seinen Platz freimachte. Das ganze gieng so rasch, daß es oft die Leute draußen überraschte und sie aus Schrecken über das so plötzlich vor ihnen auftauchende neue Gesicht fast zurückwichen. Die abgelösten zwei Männer streckten sich und begossen dann über zwei bereitstehenden Waschbecken ihre heißen Köpfe.«[175]

Über eine Intensivierung der Arbeit – das heißt an dieser Stelle einerseits durch eine Simultaneität von Arbeitsschritten und andererseits durch die nahtlose Ablösung, die im Tempo der Maschine schneller als die menschliche Aufmerksamkeit funktioniert – soll jeder ohne Aktivität gefüllte Zwischenraum ausgelöscht werden. Zur Folge hat diese Intensivierung eine übermenschliche Inanspruchnahme der Auskunftspersonen. Heiß vor Regsamkeit müssen diese am Ende ihrer Schicht wie Maschinen, die zu schnell oder zu lange in Betrieb waren, ihren Kopf kühlen. Die Leistungsoptimierung geht bis ins Detail, sodass die Auskunftspersonen nicht einmal mehr aufschauen müssen, wenn sie eine Antwort geben. Die direkte Kommunikation verkommt zur rein technischen Informationsvermittlung bar menschlicher Regung.[176] Auch im Speditionsgeschäft des Onkels scheint alles gleichzeitig zu geschehen. Als Karl beispielsweise den Telefonsaal betritt, wird er mit sich ständig öffnenden und schließenden Türen

173 Tote Zeit zunichtezumachen, entspricht, so Werner Sombarts Beschreibung des Hochkapitalismus, dessen innigem Wunsch nach einer optimalen wirtschaftlichen Effizienz: So sei von den Unternehmen des Hochkapitalismus dafür gesorgt, die Arbeitszeit möglichst auszudehnen, andererseits aber auch »Sorge zu treffen, daß innerhalb der Arbeitszeit keine toten Zeiten entstehen durch Pausen in der Fabrikation, Wartezeiten im Transportwesen, Unbeschäftigtsein des Verkäuferpersonals u. dgl.« (Sombart, Werner: Der moderne Kapitalismus. Das Wirtschaftsleben im Zeitalter des Hochkapitalismus, München 1927, S. 931).

174 Sprachlich wird dies in einem gewissen Grad mitabgebildet, insofern sich in der »komplizierten hypotaktischen Sprachfügung« (Jahn: Kafkas Roman »Der Verschollene«, 1965, S. 77) die entstehende Unruhe durch die simultanen Bewegungen schon andeutet. Allerdings funktioniert dieses Muster weniger konsequent und umfassend, als Jahn dies vorschlägt.

175 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 200.

176 Vgl. dazu auch die ähnlichen Überlegungen bei Unger: Diskontinuitäten im Erwerbsleben, 2004, S. 201 f.

konfrontiert: »Im Saal der Telephone giengen wohin man schaute die Türen der Telephonzellen auf und zu und das Läuten war sinnverwirrend.«[177] Wie schon bei der geschäftlichen Kommunikation sorgt diese Verdichtung nicht automatisch für eine Vermehrung positiver Wahrnehmungsmomente. Das ununterbrochene Läuten überlappt nicht nur die auf und zu gehenden Türen, sondern auch die Wahrnehmung Karls, der vor lauter Ereignissen die erlebten Erfahrungen nicht mehr verarbeiten kann. Als Karl und der Onkel den nächsten Raum betreten, werden die simultanen Bewegungsabläufe wenige Zeilen später über die Betonung der Gleichzeitigkeit erneut angesprochen: »In dem gleichen Augenblick, als der Onkel und Karl aus der Tür getreten waren, schlüpfte ein Praktikant hinein und kam mit dem inzwischen beschriebenen Papier heraus.«[178] Eine solche Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Ereignisse nimmt Karl auch als einen der ersten Eindrücke vom Hotel mit. Im Speisesaal trifft er auf andauernden »Lärm und Jagen«.[179] Erst nach längerem Herumirren sieht er die Oberköchin, die im Gegensatz zu den Kellnern zwar stillsteht und damit ansprechbar ist, dennoch mehrere Bewegungen simultan ausführt:[180] »Da sah er ein paar Schritte vor sich eine ältere offenbar zum Hotelpersonal gehörige Frau, die lachend mit einem Gaste redete. Dabei arbeitete sie fortwährend mit einer Haarnadel in ihrer Frisur herum.«[181] So scheint es im Hotel und im Lagerraum des Onkels keinen körperlichen Stillstand mehr zu geben. Gerade dies führt aber, wie anhand der markierten Entfremdungserfahrungen aufgezeigt wird, zu einem umso größeren geistigen Stillstand.

7.2.3 Rationalisierung und Kommunikationsverlust

Die Struktur der amerikanischen Arbeitswelt mag im Hotel wie im Lagerhaus vergleichbare Effekte hervorrufen, doch es gibt, wie angesprochen, auch Unterschiede. Dies betrifft beispielsweise das erwähnte Grüßen, das beim Onkel abgeschafft wurde, während es im Hotel – zu Karls Verhängnis – vorgeschrieben ist. Diese Unterscheidung ist bedeutsam, zeigt diese doch, dass eine Intensivierung der Arbeit durch eine verstärkte Rationalisierung in Kafkas Amerika nicht einfach mit einem rationaleren Ablauf gleichzu-

177 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 54.

178 Ebd., S. 55.

179 Ebd., S. 122.

180 Dass Karl die Oberköchin überhaupt anspricht, ist eng mit einem geschlechterspezifischen Befund verknüpft. Die Oberköchin sticht heraus, »weil sie ihm als die einzige Frau im Saal eine Ausnahme vom allgemeinen Lärm und Jagen bedeutete« (ebd.). Tatsächlich trifft Karl in Amerika auf eine männlich dominierte Arbeitswelt, in der Therese und die Oberköchin eine Ausnahme darstellen. Allerdings lässt sich dieser Befund nicht einfach als Schablone über den Roman legen, auf dem Schiff beispielsweise arbeiten in der Küche durchaus auch Frauen.

181 Ebd.

setzen ist, sondern zugleich Irrationalitäten samt einer slapstickartigen Eigendynamik mit sich bringen kann.[182] Als Karl aus dem Hotel entlassen wird, wird ihm der Vorwurf gemacht, dass er seine Vorgesetzten nicht regelmäßig korrekt gegrüßt habe. Karl wehrt sich, indem er darauf hinweist, dass er stets einmal pro Tag gegrüßt habe und man sich im Hotel ja ständig begegne, es entsprechend unsinnig, weil unproduktiv wäre, sich jedes Mal von Neuem zu grüßen. Karl versucht noch, auf die erlernte Gewohnheit hinzuweisen, die rasches und eifriges Arbeiten beinhaltet: »Karl war frei und eilig eingetreten, wie er es sich hier im Hotel angewöhnt hatte, denn die Langsamkeit und Vorsicht, die bei Privatpersonen Höflichkeit bedeutet, hält man bei Liftjungen für Faulheit.«[183] Der Vorgesetzte besteht aber gerade auf die Pflicht des ständigen Grüßens, da ihm dieses als Mittel zur Internalisierung von Machtverhältnissen zugutekommt. Was Karl in den Räumen des Onkels und bei seiner Arbeit als Liftjunge als Ergebnis des Rationalisierungsmechanismus kennengelernt hat, wird bei seiner Entlassung zu seinen Ungunsten ins Gegenteil verkehrt.

Kommunikation verkommt in Amerika zu einer zunehmend aberwitzigen Interaktionsform. Beim Onkel wurde nicht nur das Grüßen abgeschafft, sondern auch jegliche ursprüngliche soziale Familienbindung geopfert. Beides erscheint dem Onkel als wertloses Attribut der Vergangenheit. Dabei ist es nichts anderes als eine schriftliche Kündigung familiärer Beziehungen, die Karl am Ende seines Aufenthalts im Landhaus von seinem Onkel, überreicht durch den Geschäftspartner Green, erhält.[184] Was innerhalb der sozialen Struktur einer Familie wohl geklärt beziehungsweise besprochen hätte werden können, führt in der versachlichten Welt zur schriftlichen Entlassung. Nicht weiter verwunderlich ist deswegen auch der letzte Tipp, den Karl vor seiner Abschiebung aus dem Landhaus von Green in Zusammenarbeit mit dem Onkel erhält: Karl solle sich nach San Francisco begeben, weil dort die »Erwerbsmöglichkeiten«[185] besser seien. Auf die sachliche Entlassung aus der Familie folgen keine familiären Ratschläge, sondern einzig der Tipp, wo es möglicherweise Arbeitsstellen gibt. Diese Härte des Onkels ist aber nicht einfach allgemeiner Ausdruck der Lebensform Amerikas, sondern scheint einem zunehmend irrationalen Wunsch des Onkels nach immer mehr Leistung zu entspringen. Ansatzweise entgegen stehen diesem Verhältnis Mack und Klara, die beide signalisieren, dass sich in Amerika nicht jegliche familiären Bindungen zugunsten vertraglicher Verhältnisse aufgelöst haben – das heißt jedoch nicht, dass Mack und Klara

182 Dies zeigt sich auch darin, dass das System Amerika immer wieder ins Chaos umzustürzen droht, beispielsweise beim von Karl beobachteten Wahlkampf (Engel: Der Verschollene, 2010, S. 185).

183 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 172.

184 Sigrid Hauser ist die einzige mir bekannte Forscherin, die ebenfalls von einem »Kündigungsschreiben« spricht (vgl. Hauser: Kafkas Raum im Zeitalter seiner digitalen Überwachbarkeit, 2009, S. 57).

185 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 98. Mit diesem Tipp durchaus vergleichbar erhält Karl bei seiner Entlassung aus dem Hotel von der Oberköchin ein Empfehlungsschreiben. Beide Tipps ignoriert Karl und begibt sich auf einen Pfad, der ihn wohl tiefer ins Elend stürzt.

als positive Gegenfiguren gelesen werden können, sondern vielmehr, dass die amerikanische Gesellschaft plurale Erscheinungsformen kennt.

Auch an anderer Stelle werden vergleichbar mit Karls sachlichem Familienverhältnis bisher gängige soziale Verbindungen und deren Kommunikationssitten außer Kraft gesetzt. Über die neuesten Telefoneinrichtungen steht in der amerikanischen Arbeitswelt beispielsweise zwar ständig alles mit allem in Kontakt und es wird ununterbrochen telefoniert, um Befehle zu geben beziehungsweise Aufträge zu erhalten. Diese intensivierte Kommunikation sorgt allerdings dafür, dass die Angestellten zu einer leblosen Erweiterung des Telefonapparats verkommen. Als Karl den Telefonsaal im Lagerhaus betritt, erblickt er einen Telefonisten, »gleichgültig gegen jedes Geräusch der Türe, den Kopf eingespannt in ein Stahlband, das ihm die Hörmuscheln an die Ohren drückte. Der rechte Arm lag auf einem Tischchen, als wäre er besonders schwer, und nur die Finger, welche den Bleistift hielten, zuckten unmenschlich gleichmäßig und rasch.«[186] Der Mensch ist mit dem Telefonapparat verschmolzen, er ist ein lebloses Objekt, sein Körper und Geist sind angepasst an die Anforderungen der vom Unternehmen vorgegebenen Aufgaben.[187] So arbeiten die Angestellten und Arbeiter im unmenschlichen, gleichmäßigen Rhythmus der Maschine. Das an ein Gefängnis erinnernde Stahlband markiert unübersehbar die Entfremdung, die in diesen Arbeitsverhältnissen steckt. Vergleichbares zeigt sich auch im Hotel Occidental, als Karl auf die dortigen Telefonisten trifft. Auch im Hotel ist der Mensch zum Anhang des Kommunikationsapparats geworden. Die Angestellten telefonieren mit Telefonen, »für die keine Telephonzelle nötig war«.[188] Die technische Rationalisierung ermöglicht Telefonieren mit möglichst wenig Aufwand, allerdings zu dem Preis, dass die Angestellten umso mehr zu tun haben und umso stärker den offenen Zwängen der Arbeitsordnung unterstellt werden. »[O]hne Ohr und Auge für alles, was nicht mit ihrer Arbeit zusammenhing«,[189] sprechen die Telefonisten an ihrem Apparat, »wie betäubt«[190] schreiben die drei Schreiber die Informationen auf ein Papier, »als würden sie gesto-

186 Ebd., S. 54.

187 In Verbindung mit den Ausführungen zur Disziplinierung und zur Struktur Amerikas kann man Uwe Steiner nur recht geben, wenn er die Lagerhallen als »albtraumhaften Mega-Apparat« zusammenfasst, der durch »Technik, Medientechnik und die soziale Disziplinierung durch Arbeit« konfiguriert wird (Steiner, Uwe: Widerstand im Gegenstand. Das literarische Wissen vom Ding am Beispiel Franz Kafkas, in: Klinkert, Thomas; Neuhofer, Monika (Hg.): Literatur, Wissenschaft und Wissen seit der Epochenschwelle um 1800. Theorie – Epistemologie – komparatistische Fallstudien, Berlin 2008, S. 251).

188 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 202.

189 Ebd., S. 201 f.

190 Ebd., S. 202.

chen«,[191] rennen schließlich die drei Laufburschen, um die entsprechenden Informationen aus dem Telefonbuch zu beschaffen.

Diese intensivierte Kommunikation führt zu einer paradoxen Entwicklung. Noch nie wurde so viel kommuniziert wie an den beiden amerikanischen Arbeitsorten.[192] Doch in der Regel scheint ein Großteil der Informationen, die ununterbrochen ausgetauscht und eingeholt werden, sinnentleert. Eine dem Menschen würdige, das heißt (mit humanistischer Moral durchtränkt) eine nicht entfremdete Kommunikation scheint inexistent.[193] Bei Karls Anstellung hat der Oberkellner »keine Zeit, sich auch nur auf das geringste Gespräch«[194] einzulassen. Der Liftjunge, der Karl einarbeiten soll, hat es derart eilig, dass er nichts wirklich erklären kann. Und als Karl im Hotel zwei Angestellte beobachtet, deren einzige Aufgabe darin besteht, wie eine Maschine den anderen Angestellten Informationen zu vermitteln, ist von relevanten Auskünften gar keine Rede mehr. Um den Ansturm an Informationsabfragen überhaupt bewältigen zu können, gehen die Auskunft gebenden Angestellten in ein Sprechen über, das abseits der ununterbrochenen Aufrechterhaltung der Kommunikation keinen Sinn mehr zulässt:

> »Bloßes Reden hätte für ihre Aufgabe nicht genügt, sie plapperten, besonders der eine, ein düsterer Mann mit einem das ganze Gesicht umgebenden dunklen Bart, gab die Auskunft ohne die geringste Unterbrechung. [...] Außerdem beirrte es, daß sich eine Auskunft so knapp an die andere anschloß und in sie überging, so daß oft noch ein Frager mit gespanntem Gesicht zuhorchte, da er glaubte, es gehe noch um seine Sache, um erst nach einem Weilchen zu merken, daß er schon erledigt war.«[195]

Die Auskunftgeber im Hotel verdichten mit ihrem Plappern – das bedeutet im Gegensatz zum Sprechen ein belangloses Schwatzen – die Informationsdichte pro Zeiteinheit. Dabei ist die ununterbrochene Kommunikation darum bemüht, jede Phase der Nichtkommunikation zunichtezumachen. Kommunikation soll wie andere Bereiche der Arbeit möglichst ohne Unterbrechung stattfinden, das Telefon ist in seiner Raumzerstörung die bedeutendste technische Erfindung hierfür.[196] Auf die Zerstörung der Verzögerung folgt keine verfeinerte Kommunikation, sondern ein verdichtetes Über-

191 Ebd.

192 Peter-André Alt nennt das Hotel einen Ort der »unaufhörlich pulsierenden Kommunikation« (Alt: Franz Kafka: Der ewige Sohn, 2008, S. 360).

193 Vgl. Anz: Franz Kafka, 2011, S. 17.

194 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 144.

195 Ebd., S. 198.

196 Diese Eigenheit der beschleunigten Telekommunikation wurde von Paul Virilio in seinem Essay *Fluchtgeschwindigkeit* beschrieben: »Die Telekommunikationsmittel hingegen bescheiden sich nicht damit, die Weite einzuschränken, sie zerstören auch jede Dauer, jede Verzögerung bei der Übertragung von Nachrichten und Bildern.« (Virilio: Fluchtgeschwindigkeit, 1999, S. 18.)

lappen von Informationen, das es mehr und mehr verunmöglicht, einen informativen Mehrwert aus den Auskünften zu ziehen. An beiden Arbeitsorten führt die Verdichtung von Kommunikationsereignissen so zu einer entfremdeten Entleerung der Kommunikation. Diese Leere weitet sich auch auf diejenigen sozialen Partner aus, mit denen Karl eigentlich mehr als nur eine flüchtige Bekanntschaft teilt und die anders als die Telefone im Hotel und beim Onkel funktionieren sollten. So oft Karl kann, trifft er sich beispielsweise mit Therese, doch nur selten hat er Zeit, mit ihr, »deren kärgliche freie Zeit er abpaßte, irgendwo, in einem Winkel, auf einem Korridor und selten nur in ihrem Zimmer, einige flüchtige Reden auszutauschen«.[197] Selbst der intensivste soziale Kontakt, den Karl im Hotel pflegt, geht nicht über einige flüchtige Gespräche hinaus, die zumal, wie das Verb »austauschen« nahelegt, längst schon Warencharakter angenommen haben.[198] Wie bei Kafkas Zirkusartisten unter der Kuppel verflüchtigt sich innerhalb der Ordnung des Unternehmens jede sinnhafte Kommunikation, während diese gleichzeitig mithilfe technischer Neuerungen expandiert.[199]

7.2.3 Proletarisierung und Zeitdisziplin

In ihren Massenbetrieben bringt die amerikanische Arbeitswelt die Arbeiter und Angestellten eigentlich näher zusammen. Doch die Proletarisierung führt zu einem Konkurrenzdruck, der eine unsolidarische Beschleunigungsleistung, das heißt vor allem eine zusätzliche Ereignisverdichtung, mit sich bringt: Alle Liftjungen wetteifern stets miteinander und jeder versucht, die Geschwindigkeit seines Lifts manuell zu beschleunigen, um dadurch mehr Gäste, und das bedeutet mehr Trinkgeld, zu bekommen. Solidarische Kollektivität wird dadurch verunmöglicht. Gewerkschaftliche Kämpfe sind nur noch Relikt der Vergangenheit. Der frühere Organisator beispielsweise, der Oberkellner, der »Stolz dieser Generation von Liftjungen«, da er »die Liftjungen zum erstenmal organisiert hatte«,[200] ist selbst zur personifizierten Macht geworden, und der Streik als Mittel der Veränderung wirkt nur noch als Phänomen der Vergangenheit. Zweimal wird Karl mit Streikenden konfrontiert, in beiden Fällen (einmal bei der Fahrt ins Land-

197 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 151.

198 Vgl. zur These, dass hier die Kommunikation in den Warencharakter übergegangen ist, Kraft: Mondheimat Kafka, 1983, S. 117.

199 Ein weiteres Beispiel dafür, wie in *Der Verschollene* Kommunikation gerade wegen der ständigen Eile bezüglich der Informationsvermittlung nicht mehr richtig zu funktionieren scheint, ist Karls Arbeitsbeginn im Hotel. Der Oberkellner hat keine Zeit, deswegen soll Giacomo Karl zeigen, was jener als Liftjunge zu tun habe. Doch Giacomo »war so scheu und eilig, daß Karl von ihm, so wenig auch im Grunde zu zeigen war, kaum dieses Wenige erfahren konnte« (Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 145).

200 Ebd., S. 173.

haus, einmal unterwegs nach Ramses) treten diese beziehungsweise der Streik selbst als nebulös vorbeirauschende Relikte oder als unklar gemurmeltes Nachbartischgespräch in Erscheinung. Dass die Organisierung nicht in Karls Gegenwart überführt werden kann, wirkt sich auch auf dessen Formierung aus. So erscheint diesem das individuelle Streben als zielführendste Möglichkeit, um sich in Amerika durchzusetzen. Der Student, mit dem sich Karl auf dem Balkon von Brunelda unterhält, trinkt literweise Kaffee, um dadurch seine Leistungsfähigkeit zu steigern. Karl selbst weiß sich zwar nicht vergleichbarer Mittel zu bedienen, jedoch versucht er, die anderen Liftjungen mit einem protestantischen Arbeitseifer gepaart mit drängender Eile zu überholen. Er glaubt, die Vorteile der anderen »durch fleißigere Arbeit und ein wenig Verzichtleistung ausgleichen«[201] zu können, wofür er sich – eine internalisierte Form des Beschleunigungsimperativs – eben »besonders beeilen müsse«.[202] Daher empfindet es Karl auch als die beste Zeit, wenn er zusammen mit Therese betriebswirtschaftliche Übungen ausfüllen beziehungsweise korrigieren darf, während die traurigen Zeiten diejenigen sind, in denen Therese von ihrer proletarischen Vergangenheit als Kind und dem Tod der Mutter erzählt. Doch die technischen Möglichkeiten der Arbeitswelt verschärfen gleichzeitig die Bedingungen, denen Karl durch fleißige Arbeit zu entkommen versucht. So bringen die beschleunigten Abläufe und die intensivierte Arbeitsteilung beispielsweise eine erhöhte Austauschbarkeit mit sich. Karls Arbeitskleider als Liftjunge werden innerhalb von fünf Minuten durch den hauseigenen Schneider hergestellt. Entsprechend prekär beschäftigt werden die Angestellten des Hotels. Ein jeder fürchtet, entlassen zu werden, beispielsweise Therese, die Karl bittet, der Köchin nichts von ihrem Besuch zu erzählen, oder der Liftjunge, den Karl kurz vor seiner Entlassung vertreten hat und der nun mit der Bitte an Karl herantritt, seinen Namen bei der Entlassung nicht zu nennen, da dies nichts zur Sache tue. Als prekären Sarkasmus erfährt Karl diesen allgegenwärtigen Zustand der Austauschbarkeit bei seiner Entlassung, als der Oberportier ihn zusätzlich bestrafen will und dies mit den Worten begründet: »So tritt hier immer jeder für den anderen ein. Ohne das wäre ein so großer Betrieb undenkbar.«[203] Die Solidarität eines jeden mit jedem ist der Euphemismus dafür, dass ein jeder im Betrieb ersetzbar ist.[204] Diese Logik wird vom Text an anderer Stelle über die Massenarmut New Yorks bestätigt. Und auch die Köchin betont über die Beschreibung des Lebens des italienischen Liftjungen, der nach wenigen Monaten schon körperlich am Ende ist, wie im System des Sich-Hocharbeitens auch ein mögliches Scheitern inbegriffen ist. Wo es doppelt so viele Laufjungen wie Oberportiers gibt, bleibt die Hälfte der Ersteren zwangsläufig auf der Strecke. Dass Karl schließlich durch seine Unfähigkeit nicht gerade prädesti-

201 Ebd., S. 150.

202 Ebd., S. 143.

203 Ebd., S. 202.

204 Vgl. Emrich: Franz Kafka, 1958, S. 229.

niert dazu ist, in diesem System der ständigen Konkurrenz zu bestehen, liegt ebenso auf der Hand, wie dass es prinzipiell jeden der unteren Angestellten treffen könnte.[205]

Das moderne Subjekt formend und der Solidarisierung entgegen wirkt insbesondere die leere Zeit Amerikas im Hotel, indem dieses – ein Ort voller regelmäßig läutender Uhren, wie Karl spätestens bei seiner Entlassung bemerkt[206] – als Ort der intensivierten Zeitdisziplin bis ins Detail den Lebensrhythmus der Angestellten bestimmt, beispielsweise, indem es einen eigenen Schlafraum besitzt.[207] Dies gilt auch für andere Orte. Schon zu Beginn des Romans wird angedeutet, wie die leere Zeit in Amerika disziplinierend wirkt. Als Karl in der Kabine des Kapitäns sitzt, hätte er sich das Hafenleben, »wenn er Zeit gehabt hätte, genau […] ansehen können«.[208] Doch diese Zeit hat Karl nicht. Nicht, weil sie ihm grundsätzlich fehlen würde, sondern weil die amerikanische Zeit ihm eine Tagesordnung aufdrängt, die kein Außerhalb zulässt.[209] So erlebt er Amerika als Ort einer verschärften Zeitdisziplin mit der Folge, dass ihm die Möglichkeit zur sinnlichen Erfahrung abseits eines vorgegebenen Zeitplans verunmöglicht wird. Beim Onkel wird Karl der Blick vom Balkon verwehrt, weil er, einem strengen Lehrplan unterworfen, keine Zeit für solches Vergnügen aufwenden soll. Auch im Hotel arbeitet er so viel es nur geht. Dabei internalisiert Karl die entqualifizierte Zeit seiner sozialen Umwelt. Schon Wilhelm Emrich hat deswegen darauf aufmerksam gemacht, dass in Kafkas Amerika alles zur »sinnlosen, unakzentuierten Monotonie«[210] drängt. Karl erlebt eine »monoton kreislaufartige Wiederkehr des Immergleichen, in der jede Geschichte, jedes individuelle Zeitbewusstsein und jede personale Verantwortlichkeit ausgelöscht sind«.[211] Exemplarisch zeigt sich dies in der entwerteten Zukunfts-

205 Karls Rettung zur längerfristigen Anstellung läge wohl darin, Freundschaften und Kontakte zu pflegen und sich das Ablösesystem der Liftjungen und andere kleine Tricks zu eigen zu machen. Doch in seinem Pflichtbewusstsein und seinem Drang, Regeln und Normen zu imitieren, übersieht er, dass der Regelbruch Teil der eigentlichen Norm ist. Das heißt, dass all das, was als legitimatorisches Ideal gilt, nicht zwangsläufig mit dem übereinstimmen muss, was vom Individuum eigentlich verlangt wird, will es sich in der gesellschaftlichen Konkurrenz gegen die anderen durchsetzen.

206 Betont werden die Uhren schon in den ersten Sätzen im Kapitel über das Hotel Occidental, als Karl das Büro betritt und dort sieht, wie Therese auf Befehl der Oberköchin einen Brief abtippt und mit ihren Tastenschlägen am »merklichen Ticken der Wanduhr« (Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 133) vorbeijagt.

207 Vgl. Rüsing: Quellenforschung als Interpretation, 1987, S. 11. Gleiches gilt auch für Therese, die ihren Schlafplatz ebenfalls direkt neben ihrer Arbeitsstelle vorfindet.

208 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 23.

209 Das Thema Zeitdisziplin wurde in der neueren Forschung zum *Verschollenen* weitgehend übergangen. Ausnahme und zugleich Beleg für diese Vernachlässigung ist der Verweis auf die Arbeitszeit, die bei Kwon zumindest in einer Fußnote angesprochen wird (vgl. Kwon: Der Sündenfallmythos bei Franz Kafka, 2006, S. 110).

210 Emrich: Franz Kafka, 1958, S. 228.

211 Ebd.

aussicht, in der sich Hoffnung und Perspektivlosigkeit beständig wieder aufheben,[212] oder in der homogenisierten amerikanischen Zeit, die keine Veränderung hervorbringt und dadurch auch nicht mehr erlebbar ist.[213] »Qualitative Differenzen«,[214] etwa im Sinne von Jahreszeiten, haben darin keine Bedeutung mehr, auch wenn Emrich nicht bemerkt, dass dies im Gegensatz zu denjenigen langsamen Zeitzonen steht, wo, wie beispielsweise auf der Wanderung nach Ramses, der klassische Tagesrhythmus von Tag und Nacht zu einem den Tag strukturierenden Prinzip wird. Davon sei allerdings später ausführlich die Rede.

Was dem verlorenen Naturrhythmus entgegen ausgesprochen an Bedeutung gewinnt, sind Uhrzeiten und Uhren als Disziplinierungsinstrument.[215] Als Karl mit dem Heizer beim Kapitän vorsprechen will, schauen die Hafenarbeiter auf eine Taschenuhr, die »ihnen wahrscheinlich wichtiger [war] als alles, was im Zimmer vorging und vielleicht noch geschehen konnte«.[216] Die Uhren regeln den Arbeitsrhythmus. Dementsprechend erhält Karl als zeitdisziplinarisches Regelinstrument von seinem Onkel eine persönliche Uhr. Doch eine disziplinierte Norm wird nicht einmalig gelernt, sondern muss zu jeder Zeit und an jedem Ort reproduziert werden. So ist auch das Hotel Occidental voller Uhren, die Entlassung im Hotel und der Rauswurf aus dem Landhaus werden mit einer lautlichen Zeiterfahrung der erklingenden Glocken beziehungsweise Uhren verbunden, und die Uhrzeit spielt im Landhaus eine bedeutsame Rolle, als Karl seine Lieder vorspielt. Selbst Karls Entlassung folgt einem genauen Zeitplan, dessen Etappenschritte stets mit einem Zeitpunkt in Verbindung gebracht werden:[217] Der Oberkellner kommt vorbei und bemerkt Karls Fehlen, als der »Vier-Uhr-dreißig-Expreßzug«[218] gerade angekommen ist. Um »viertel sechs«[219] befindet sich Karl im Büro, um »dreiviertel sechs«[220] wird die Oberköchin angerufen und um »halb sieben«[221] drängt der Oberkellner, dass es nun Zeit sei, das Verfahren zu beenden. Entgegen dieser genauen

212 »Die Monotonie der alles mit sich reißenden Arbeit, die die menschlichen Figuren verzerrt, wird schließlich auch zur Monotonie der immer wieder aufstrahlenden und verlöschenden Hoffnung.« (Ebd., S. 233.)

213 Deswegen kommt Klaus Hermsdorf zu dem Schluss, dass Kafkas Figuren außerhalb der Zeit stehen (vgl. Hermsdorf: Kafka, 1961, S. 68).

214 Emrich: Franz Kafka, 1958, S. 228.

215 Darin angelegt sind auch Spannungsbögen innerhalb der einzelnen Kapitel. Wolfgang Jahn macht beispielsweise auf die erwähnten Zeitangaben im Landhaus aufmerksam, die sich gegen Ende verdichten (vgl. Jahn: Kafkas Roman »Der Verschollene«, 1965, S. 9). Ein anderes Beispiel für verdichtete Zeitangaben ist die Entlassung im Hotel.

216 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 37 f.

217 Vgl. Robertson, Ritchie; Billen, Josef: Kafka. Judentum, Gesellschaft, Literatur, Stuttgart 1988, S. 70.

218 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 170.

219 Ebd., S. 173.

220 Ebd., S. 178.

221 Ebd., S. 191.

zeitlichen Abfolge wird Karl am Ende seiner Anstellung vom Oberportier mit einer »schlecht gehende Uhr«[222] verglichen und muss sich so den Vorwurf gefallen lassen, dass er den zeitökonomischen Ansprüchen des Hotels und damit der kapitalistischen Arbeitswelt nicht zu genügen vermag. Tatsächlich spielen bei Brunelda Uhren eine andere Rolle als zuvor. Zwar muss Karl auch hier Aufgaben übernehmen, diese scheinen aber weniger an exakte Zeitpunkte gekoppelt zu sein. Gearbeitet wird dann, wenn Brunelda nicht gestört wird, und gefrühstückt wird erst um vier Uhr nachmittags. Weil die Haushälterin das Essen nicht rausrücken will, warten Robinson und Karl selbst zu diesem Zeitpunkt noch eine halbe Stunde, bis sie nach mehrmaliger Nachfrage endlich etwas auf ihre Teller bekommen. Zwar gibt es für die Verzögerung Tadel von Brunelda, dieser ist im Verhältnis zu deren bisheriger Gewalt jedoch vernachlässigbar. Im Hause Bruneldas scheint die Zeit nicht als den Arbeitstag rhythmisierender und disziplinierender Mechanismus zu funktionieren. Auch im Theater spielt der disziplinierende Mechanismus der Zeit keine große Rolle mehr – wenn auch Karl auf dem Weg zum Theater nochmals die Furcht des Zuspätkommens anspricht. Zumindest drängen sich gegen Mittag entgegen der Erwartung, dass viele Menschen früh dort sein wollen, nur wenige Arbeitssuchende auf der Rennbahn. Wie sich noch zeigen wird, ist das Theater von Oklahama dadurch aber nicht zum Ort der Freiheit geworden. Vielmehr spielt bei den flexibel formbaren Menschen die Uhrzeit als Taktgeber nur noch eine geringere Rolle.

7.3 Synchronisation, Desynchronisation und Epochenschwellen

Wenngleich die soziale Beschleunigung in Kafkas Amerika zu dominieren beginnt und Karls Leben insbesondere als Liftjunge prägt, ist es nicht so, dass alles gleichermaßen beschleunigt wirkt. Karl ist in seinem Denken an manchen Stellen überaus langsam, seine Sprache wirkt lähmend und seine Sätze umständlich. Ein Beispiel hierfür ist Karls Verhalten im Landhaus von Pollunder. Als er dort plötzlich auf Mack, den Verlobten Klaras, trifft und dieser ihn zum Bleiben auffordert, kann Karl nur umständlich und langsam antworten: »›Ich danke‹, sagte Karl stockend. ›Ich kann nicht bleiben, so gern ich hierbliebe. Zu spät erfahre ich, daß es so wohnliche Zimmer in diesem Hause gibt.‹«[223] In der Romanverfilmung *Klassenverhältnisse* von 1984 werden dieses verlangsamende Stocken und die umständlichen Sätze zu einem schier unerträglichen Verfremdungseffekt montiert, indem Schnitte entgegen der Erwartung immer zu spät einsetzen und Karl derart betont langsam und deutlich spricht, dass sich beim Zuschauer kein Moment der Zerstreuung einstellen kann. Eine andere Erscheinung der Langsamkeit sind Bilder der Ruhe. Diese können beispielsweise, wie Elizabeth Lack für Kafkas Tagebuch

222 Ebd., S. 197.

223 Ebd., S. 95.

und die darin entstandenen Bewegungsminiaturen herausgearbeitet hat, aufgrund einer Fixierung von Körpern als Nebeneffekte bei der Beschreibung von Bewegung auftauchen.[224] Ein weiteres Beispiel für solche Bilder sind Stellen, bei denen eine langsame Parataxe in ihrer »syntaktischen Eigenbewegung«[225] Ruhe signalisiert. Sichtbar wird dies etwa, als Karl sein Zimmer im Landhaus betrachtet und auf eine Stille trifft, die erst jäh unterbrochen wird, als Klara zur Eile mahnt:

> »Er setzte sich aufs Fensterbrett und sah und horchte hinaus. Ein aufgestörter Vogel schien sich durch das Laubwerk des alten Baumes zu drängen. Die Pfeife eines New Yorker Vorortzuges erklang irgendwo im Land. Sonst war es still.
>
> Aber nicht lange, denn Klara kam eilends herein. Sichtlich böse rief sie: ›Was soll denn das?‹ und klatschte auf ihren Rock.«[226]

Mit Klaras Auftritt verkürzen sich die Sätze und bringen mit ihrem Erscheinen neues Tempo in die Erzählung. Allerdings können die sprachliche Gegenüberstellung von Ruhe und Eile und die Betonung der rhythmischen Abfolge infolge parataktischer Sätze nicht als Standardmodell verstanden werden. Wie sich noch zeigen wird, können hypotaktische Sätze auch entschleunigend wirken, indem sie den Lesefluss verkomplizieren. Verallgemeinert können Bilder der Ruhe, wie sie im *Verschollenen* trotz Beschleunigung durchaus häufig vorkommen, entweder als noch nicht beschleunigte Orte, als nicht unendlich zu beschleunigende Orte oder als Gegentendenzen gelesen werden. Erstere wie Letztere stehen in enger Verbindung zum Figurenbewusstsein und seiner Aufnahmefähigkeit von Geschwindigkeit. Der amerikanische Mensch konstituiert sich zwar entlang der neuen Mobilität, doch, wie Karls Gang durch Amerika zeigt, geschieht dies nicht als automatische Angleichung. Mit unvorteilhaften Dispositiven ausgestattet erscheint Synchronisierung als beschwerlicher Hindernislauf, der nicht immer bewältigt werden kann. Bisher wurde erst angedeutet, dass es sich so verhält, nicht jedoch expliziert, wie und wo sich Synchronisierung im Roman überhaupt zeigt. Entscheidend hierfür sind Momente des Übertritts, bei denen Karl zur Angleichung an eine vorgegebene Geschwindigkeit gezwungen wird.[227] Solche Übertritte werden notwendig, da im Roman verschiedene Zeitzonen mit unterschiedlichen Geschwindigkeitsmustern existieren, was im Folgenden anhand Karls Verirrungen im Schiff, Karls Abreise aus dem

224 Vgl. Lack: Kafkas bewegte Körper, 2009, S. 185.

225 Jahn: Kafkas Roman »Der Verschollene«, 1965, S. 76.

226 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 72.

227 Die Unfähigkeit Karls hat damit eine zusätzliche Funktion für die Erzählung. Sie erlaubt das Durchlaufen zahlreicher Räume und damit die Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Situationen des beschleunigten Amerikas.

Landhaus und Karls Marsch nach Ramses erläutert werden kann. Übertritt Karl eine Zeitschwelle, muss er sich erst mit der neuen Zeit synchronisieren. Dabei sind Schwellenübertritte, die den Gang in das modernste Amerika ermöglichen, durch einen Beschleunigungsvorgang markiert. Die unterschiedlichen Zeitzonen stellen somit weniger eine zeitlich plurale Gesellschaft dar, sondern markieren vielmehr die Homogenisierungstendenz des modernen Amerikas und seines Zeitregimes, das sich von langsamen und veralteten Geschwindigkeitsmustern abzusondern beginnt.

7.3.1 Die Zeitzone des Schiffs

Erneut kann einleitend auf die Textstelle zu Beginn des Romans verwiesen werden, als Karl auf dem Schiff, »wie er so gar nicht an das Weggehen dachte, von der immer mehr anschwellenden Menge der Gepäckträger, die an ihm vorüberzogen, allmählich bis an das Bordgeländer geschoben [wurde]«.[228] Trotz des anfänglichen Stillstands nimmt Karl, der Reisende aus dem alten Europa, für kurze Zeit das neue Geschwindigkeitsmuster auf, bevor er dieses im Inneren des Schiffs und in der Kabine des Heizers wieder verliert. Zur Rekapitulation der Geschehnisse: An Deck erinnert sich Karl an seinen Regenschirm und bittet deswegen seinen flüchtigen Bekannten Franz Butterbaum, dass dieser auf seinen Koffer aufpassen möge. Der Gang ins Schiff führt zu einer Verirrung Karls, die ihn schließlich zum Heizer führt. Der Übergang vom Deck in das Innere des Schiffs vollzieht sich in drei Sätzen, in denen sich das Geschehen merklich verlangsamt:

> »Er bat schnell den Bekannten, der nicht sehr beglückt schien, um die Freundlichkeit, bei seinem Koffer einen Augenblick zu warten, überblickte noch die Situation, um sich bei der Rückkehr zurechtzufinden, und eilte davon. Unten fand er zu seinem Bedauern einen Gang, der seinen Weg sehr verkürzt hätte, zum erstenmal versperrt, was wahrscheinlich mit der Ausschiffung sämtlicher Passagiere zusammenhing, und mußte Treppen, die einander immer wieder folgten, durch fortwährend abbiegende Korridore, durch ein leeres Zimmer mit einem verlassenen Schreibtisch mühselig suchen, bis er sich tatsächlich, da er diesen Weg nur ein- oder zweimal und immer in größerer Gesellschaft gegangen war, ganz und gar verirrt hatte. In seiner Ratlosigkeit und da er keinen Menschen traf und nur immerfort über sich das Scharren der tausend Menschenfüße hörte und von der Ferne, wie einen Hauch, das letzte Arbeiten der schon eingestellten Maschinen merkte, fing er, ohne zu überlegen, an eine beliebige kleine Tür zu schlagen an, bei der er in seinem Herumirren stockte.«[229]

228 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 9.

229 Ebd., S. 9 f.

Sowohl syntaktisch wie auch über die Wortbedeutungen verlangsamt sich parallel zu Karls Gang das erlebte Geschwindigkeitsmuster. Die syntaktische Verlangsamung innerhalb der hypotaktischen Sätze ist zu betonen, weil, wie schon erwähnt, beim Übertritt in das modernste New York das genaue Gegenteil davon passieren wird, nämlich eine syntaktische Beschleunigung hinein in das moderne Tempo Amerikas. Der zweite Satz entschleunigt die Grundgeschwindigkeit der Zeitzone des Schiffsdecks über einen komplexer werdenden Satzbau und das Hinauszögern seines Endes. Sowohl der erste als auch der zweite Satz beginnen mit einem Hauptsatz, der von einem attributiven Nebensatz unterbrochen wird. Nachdem Karl den rascheren Weg versperrt vorfindet, verkompliziert sich die Satzkonstruktion. Erneut folgen unterbrochen von einem Hauptsatz Nebensätze, nun allerdings aneinandergereiht, sodass nicht nur Karl seine Kabine im Schiffsinneren sucht, sondern auch der Leser sich durch den Satz winden muss. Dessen Suchbewegung wird durch die Satzkonstruktion ausgelöst, die nicht enden will, da sich das Auftauchen des erwarteten Hauptverbs ›sucht‹ merklich verzögert und so das Satzende hinausgeschoben wird.[230] Der Satz endet mit der Verirrung Karls und dem entstehenden Unwissen des Lesers über die gerade vergangene Zeit. Denn völlig unklar ist, wie weit sich Karl ins Schiffsinnere gewagt hat und wie viel Zeit dabei verstrichen ist. Während auf dem Schiffsdeck noch Ereignis auf Ereignis folgt, die Zeit voranschreitet und die Reisenden das Schiff verlassen, scheint die Zeit im Gang nach unten erst ausgedehnt und später im Zimmer des Heizers gänzlich stillzustehen.

Die Gegenüberstellung einer Zeitzone auf dem Schiff – sie sei im Folgenden vereinfacht ›amerikanische Zeit‹ genannt – und der Zeitzone beim Heizer findet auch auf Wortebene ihren Ausdruck. Die »schnelle« Bitte um den »Augenblick« Wartezeit, die Karl nach einem »schnellen« Überblick dazu bringt, nach unten zu »eilen«, steht dem mühseligen »Suchen«, der »Verirrung« und dem »Stocken« Karls gegenüber, dem er sich ausgesetzt sieht, nachdem er den direkten und damit schnelleren Weg versperrt vorfindet. Ergänzt wird dies durch die topografische Ordnung, die im dritten Satz mit unterschiedlichen Rhythmen in Verbindung gebracht wird. Über sich, das heißt an Bord des Schiffs, hört Karl »immerfort« den kontinuierlichen, in die Zukunft gerichteten Rhythmus eines Marschierens der das Schiff verlassenden Gäste. Als der regelmäßige Rhythmus sich mehr und mehr entfernt und Karl die letzten Töne der »schon eingestellten Maschinen« bemerkt, beginnt er, als er vor einer Tür stockt – ein Zeichen des unregelmäßig werdenden Rhythmus – zur Unterbrechung der Stille mit seinem eigenen Rhythmus: Karl schlägt, ohne zu überlegen, an eine Türe, was ihm das

230 Vgl. Jahn: Kafkas Roman »Der Verschollene«, 1965, S. 81. Die Hindernisse unter Deck, denen Karl erst mit Eile begegnet, führen nicht zu einer größeren Eile, sondern zu einem Sprung in eine andere Zeitzone. Diesbezüglich unterscheidet sich die vorliegende Untersuchung von Jahns Bemerkungen zur Sprache Kafkas. Entsprechend wirkt das Hinauszögern an dieser Stelle nicht einfach spannungsgenerierend, sondern verzögernd.

Tor zur Welt des Heizers öffnet. Im Zimmer erkennt Karl Schrank, Bett, Sessel und den Heizer »wie eingelagert«[231] nebeneinander. Damit offenbart schon der erste Blick in das Zimmer, dass hier ganz im Gegensatz zum Schiffsdeck nicht viel Zeit zu verstreichen scheint beziehungsweise keine in die Zukunft gerichtete Bewegung stattfindet.[232] Starr, eben wie eingelagert, wirkt die Lebenswelt des Heizers. Gleiches gilt für dessen äußerliche Bewegungen. Als der Heizer Karl bittet, die Türe zu öffnen, ist er zwar beschäftigt, allerdings besteht seine Beschäftigung einzig aus einem repetitiven Öffnen und Schließen des Riegels seines Köfferchens. Entgegen der Bewegung des Reisenden – Packen, Schließen, Gehen – steckt der Heizer in einer Wiederholungsschleife fest, die erst von Karls Eintritt unterbrochen wird. Solche Schleifen seien im Folgenden als ›Loop‹ bezeichnet, da sich dabei in Analogie zur Musik eine größere oder kleinere Rhythmussequenz wiederholt, die im größeren Arrangement durchaus eine (literarische) Melodie hervorrufen kann.[233]

Bevor der Heizer Karl allerdings eintreten lässt, hat sich dieser der in der Kabine herrschenden Zeit zu versichern. Der Heizer mag es nicht, wenn Leute vom Gang aus in seine Kabine starren. Karl antwortet auf diese Bemerkung, dass sich jetzt ja niemand auf dem Gang befinde, mit einem Gedanken zur Gegenwart: »Ja, jetzt«, sagte der Mann. »Es handelt sich doch um jetzt«, dachte Karl, »mit dem Mann ist schwer zu reden.«[234] Der Augenblick des Jetzt, der auf dem Schiffsdeck noch ein kurzes Ereignis markiert, scheint beim Heizer ausgedehnt. Wie zur Bestätigung der entschleunigten Zeit bittet der Heizer Karl einen Satz später in sein Bett, wo Karl sich während des langatmigen Gesprächs nur knapp nicht einem »von allen Sorgen […] befreiten«[235] Schlaf hingibt.[236] Diese Annäherung an die Loslösung von allen Sorgen entspricht einer Abweichung der bisherigen Zukunftsorientierung Karls. Zu behaupten, dass sich die-

231 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 10.

232 Wie sich noch zeigen wird, besteht auch die in die Zukunft gerichtete Bewegung aus Wiederholungen.

233 Damit unterscheidet sich der Begriff von Jacob Burnetts oder Douglas Hofstadters Verwendung des »strange Loop« (vgl. Burnett, Jacob: Strange Loops and the Absent Center in The Castle, in: Corngold, Stanley; Groß, Ruth V. (Hg.): Kafka for the Twenty-First Century, Rochester, 2011, S. 105–119; Douglas R. Hofstadter: I am a strange loop, New York 2007). Burnetts und Hofstadters Adjektiv »strange« bezeichnet den Verlust des Fortschritts. Beide betonen stärker als ich die entstehende Subjektivierung. Ein Beispiel hierfür ist das Möbiusband, das in seiner unendlichen Bewegung ständig eine neue Perspektive hervorruft. Würde man darauf laufen, sähe man eine andere Person zuerst unten, dann oben, und doch stünde man am Ende wieder am selben Platz wie zuvor. Burnett wendet dies auf Kafkas Schloss an, dem das Zentrum abhandengekommen ist und bei dem von einem Abstraktionslevel zum nächsten gesprungen wird, ohne am Ende irgendwo hinzukommen.

234 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 11.

235 Ebd., S. 16.

236 Erst als Karl den Marsch der in der Nähe vorbeiziehenden Schiffskapelle hört und dadurch wieder an die Zeit außerhalb des Zimmers erinnert wird, merkt er, dass er eigentlich schon längst das Schiff

ser auf dem Schiff wie auch später in die Zukunft ausrichtet, bedeutet nicht, dass Karl seine Zukunft tatsächlich zu planen vermag. Dennoch ist Karl in den meisten Fällen, wie Sabine Rothemann schreibt, »auf das Zukünftige hin orientiert«,[237] im Sinne dessen, dass Karls Wanderbewegung bis hin zum Theater in Oklahama von einer Orientierung nach vorne geprägt ist, in der die Vergangenheit zwar eine gewisse Pfadabhängigkeit schafft, ohne allerdings das erhoffte Schicksal vorwegzunehmen. Eine dies veranschaulichende Kontinuität ist Karls Wunsch, Ingenieur zu werden, was sich als immer wieder aufkommender Wunsch bis zum Theater durchzieht. Im Bett des Heizers scheint all dies aber zwischenzeitlich aufgehoben. In der sich einstellenden Sorglosigkeit spielt der zukünftige Lebensweg in Amerika für kurze Zeit keine Rolle mehr. Zwar lässt Karl noch kurz anklingen, dass er ja ebenfalls Heizer werden könnte, allerdings steckt hinter dieser Aussage kein Nachdruck und sie dient weniger einem neuen Zukunftsplan denn der Fortsetzung des Gesprächs mit dem Heizer und der Betonung, dass diese Berufswahl Karls Eltern reichlich egal wäre, da diese ihn verstoßen haben.

Kurze Zeit nach dem Betreten der Kabine des Heizers hat Karl das ausgedehnte ›Jetzt‹ der Innenwelt des Schiffs bereits internalisiert. Innerhalb weniger Sätze, oder auf etwas mehr als einer Buchseite, verwendet Karl sieben Mal die adverbiale Form ›jetzt‹ und einmal die adjektivische Form ›jetzige‹. Doch »jetzt […] am Beginn seiner Laufbahn«,[238] im Zimmer des Heizers, tritt keine Veränderung oder Entwicklung auf. Dieses ›Jetzt‹ beim Heizer ist ein anderes ›Jetzt‹, als wenn der Onkel beim Kapitän unter dem Ruf »und jetzt«[239] die Bestätigung der familiären Verbindung einfordert und damit eine Bewegung beim Kapitän auslöst, die den Fortgang der Geschichte ermöglicht.[240] In der Kabine des Heizers erinnert sich Karl beispielsweise jetzt an die Salami, die er jetzt gerne bei sich hätte, da er jetzt weder Geld noch sonst etwas hat, um den Heizer zu beschenken und ihn damit abzuwimmeln,[241] um schließlich jetzt doch wieder zu den Gedanken um den Koffer zurückzukehren. All dies bleibt ohne Konsequenz und Handlung. So entspricht das ›Jetzt‹ beim Heizer einem ausgedehnten Zustand, in den Karl Erinnerungen aus seiner Vergangenheit, an seine Reise und an seinen Koffer hineinwürgt und daraus eine sich ausdehnende Gegenwart füllt.[242] Indem

verlassen wollte. Auch der Heizer entschließt sich nun, da die Kapelle fertig gespielt hat und die Löschung der Passagiere abgeschlossen scheint, dass es an der Zeit sei, zum Kapitän aufzubrechen.

237 Rothemann: Spazierengehen – verschollengehen, 2000, S. 180.

238 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 15.

239 Ebd., S. 36.

240 Vgl. Rothemann: Spazierengehen – verschollengehen, 2000, S. 182. Mit dem ›jetzt‹ beginnt deswegen nicht »jeweils eine Wendung im Textgeschehen« (Rothemann, Sabine: »Kleine Mutter mit Krallen«. Franz Kafka und das alte Prag. Betrachtendes Denken und Raumentwurf in der frühen Prosa, Bonn 2008, S. 100).

241 Erneut eine Imitation bürgerlicher Handlungsnormen (vgl. Kraft: Mondheimat Kafka, 1983, S. 13).

242 Wenn Sabine Rothemann schreibt, dass »Vergangenheit, Gegenwärtiges und Zukünftiges« (Rothe-

vergangene Ereignisse in die ausgedehnte Gegenwart geholt werden, tragen diese darin keinen Vergangenheitscharakter mehr.[243] Die verlangsamte Zeitzone des Schiffsinneren ist allerdings kein progressives Gegenbild zur beschleunigten amerikanischen Zeit und ihrer Gegenwartsschrumpfung – dies kann als verallgemeinerte Aussage auch auf die Ausführungen der folgenden Unterkapitel bezogen werden. Gerade weil Karl beim Heizer Erinnerungen aus der Vergangenheit in die Gegenwart integriert, staut sich ein Angstphantasma an, das als regressive nationalistische Projektionsfläche an Karls moralisch integrer Grundhaltung nagt. So erinnert sich dieser im Bett des Heizers an einen Slowaken, mit dem er auf der Schiffsfahrt seine Kabine teilen musste und dem er nun unterstellt, dass dieser es ununterbrochen auf den Koffer abgesehen habe. Karls Kopf füllt sich mit Sorgen um den Slowaken, obwohl dieser, selbst wenn Karls Anschuldigung wahr wäre, keine Gefahr mehr darstellt, weil er nicht mehr handelnde Figur, sondern nur noch Erinnerung ist. Diese Angst projiziert Karl daraufhin auf Butterbaum, bei dem er nun sicher ist, dass dieser ebenfalls seinen Koffer klauen will, was Karl schließlich zur gedanklichen Gewaltandrohung veranlasst: »Dieser Butterbaum, wenn er ihn einmal irgendwo treffen sollte!«[244] Der in die Zukunft gerichtete Satz, der allerdings keinen näher zu bestimmenden Zeitraum definiert und so die Drohung zumindest teilweise in der nicht bestimmten Zeit der Gegenwart schweben lässt, bildet zugleich den Übergang zurück zur amerikanischen Zeit. Einen Satz später hört Karl die Musik des Orchesters, worauf der Gang zum Kapitän beginnt.[245]

Es ist der Marsch der Schiffskapelle – wenn diese an dieser Stelle auch nur geht, ist

mann: »Kleine Mutter mit Krallen« – Franz Kafka und das alte Prag, 2008, S. 100) im Jetztpunkt zusammenfließen, dann stimmt dies vor allem für die verlangsamten Zeitzonen.

243 Zur Deutung, dass dies die Regel von Kafkas Texten ist, vgl. Steffan, Jürgen: Darstellung und Wahrnehmung der Wirklichkeit in Franz Kafkas Romanen, Nürnberg 1979. Schon Sabine Rothemann hat allerdings darauf hingewiesen, dass dies gerade in *Der Verschollene* nicht die Regel ist (vgl. Rothemann: Spazierengehen – verschollengehen, 2000, S. 170 f.). Dieser Einwand wird sich im Folgenden durch das Vorhandensein unterschiedlicher Zeitzonen bestätigen. Allerdings ist es auch nicht einfach ein paradoxaler strukturierter Zeitbegriff, der, wie Rothemann schreibt, Kafkas Roman prägt, sondern das Vorhandensein unterschiedlicher Zeitzonen, die nicht zwingend paradox sein müssen.

244 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 16.

245 Dass Karl zugleich in Angst um seinen Koffer lebt und dennoch fast sorgenlos einschlafen kann, ist auch dem Heizer zu verdanken. Dieser spielt sowohl als Katalysator der Ängste als auch als Beschwichtiger eine zentrale Rolle. Als Karl sich zuvor schon einmal an seinen Koffer erinnert, lässt der Heizer ihn nichts Gutes erahnen. Er beteuert, dass mit dem neuen Hafen auch die Sitten wechseln. In Hamburg wäre es wohl noch realistisch gewesen, dass Butterbaum auf den Koffer aufpasst, in Amerika jedoch sei es viel wahrscheinlicher, dass von beiden schon längst keine Spur mehr sei. Der Heizer vermag Karls Angst aber zu besänftigen, indem er darauf hinweist, dass der Koffer sowieso schon längst verloren sei oder aber Butterbaum noch immer mit dem Koffer wartet. Dann sei dieser eben ein Dummkopf, er würde in diesem Falle aber auch noch länger warten. Deswegen kann Karl sich entspannen und sich dem ausdehnenden Augenblick des Zimmers des Heizers hingeben.

›marschieren‹ musikalisch gedacht ein Stück zur Betonung des Voranschreitens –, der die »bisher vollkommene Ruhe« mit »kleinen kurzen Schlägen«[246] brutal unterbricht und dafür sorgt, dass der Heizer und Karl aufzubrechen gedenken. Mit dem Verlassen des Zimmers wechselt die Grundgeschwindigkeit wieder. So begeben sich die beiden nun »eilig«[247] in Richtung der Kapitänskabine. In einer den Geschwindigkeitsübertritt markierenden Nebenepisode auf dem Weg dorthin tritt der Heizer nach einer Ratte, »stieß sie aber bloß schneller in das Loch hinein«.[248] Indem der Heizer nach der Ratte tritt und sie in ihrer Fluchtbewegung beschleunigt, drängt er zwar ein weiteres Wesen in das neue Tempo hinein, seinen eigentlichen Wunsch nach Vernichtung kann er jedoch nicht ausführen, da er körperlich wie geistig in der langsamen Zeit seines Zimmers gefangen scheint und nicht mit der amerikanischen Gegenwart synchronisiert werden kann. Körperlich manifestiert sich dies neben dem verfehlten Tod der Ratte in seinem Gang: »Er war überhaupt langsam in seinen Bewegungen, denn wenn er auch lange Beine hatte, so waren sie doch zu schwer.«[249] Geistig zeigt sich des Heizers Unfähigkeit, sich mit dem amerikanischen Tempo zu synchronisieren, als dieser seine Beschwerden vorbringt. Viel zu umständlich spricht er, wo beim Kapitän doch alles »zur Eile mahnt«.[250] Unfähig, seine Beschwerden chronologisch und mit Klimax ausgestattet dem Kapitän vorzutragen, ist der Heizer eine Figur der verlangsamten Zeit. Seine Argumente erscheinen als ein »trauriges Durcheinanderstrudeln«[251] aller möglichen Vorwürfe, was dazu führt, dass sich die Herren in der Kabine des Kapitäns nicht länger für dessen Ausführungen interessieren. Es ist also nicht Schubal, der den Heizer »in seinem Vorwärtskommen hindert«,[252] sondern dessen eigene Unfähigkeit zur Anpassung. Doch nicht nur über die fehlende Geschwindigkeit des Heizers wird in der Kabine des Kapitäns das neue Tempo der amerikanischen Zeit betont. Als Karl die Bitte des Heizers vortragen will, bewegt er sich in einem Schritttempo, sodass hinter ihm ein Diener eilt, »als jage er ein Ungeziefer«.[253] Und »die Zeit drängt«[254] – sowohl, als Karl mit dem Onkel das Schiff verlassen will, als auch, als Karl die Kabine des Kapitäns betritt. Auch konnte Karl das Zimmer des Heizers noch in vollen Stücken beschreiben, nun hat er »nicht viel Zeit, alles anzusehen«.[255] Zwar kann Karl auch beim Kapitän seine

246 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 16. Die Betonung solcher brutaler Aufbruchsmomente wiederholt sich später durch Glockenschläge und Uhrzeiten.

247 Ebd., S. 17.

248 Ebd.

249 Ebd.

250 Ebd., S. 24.

251 Ebd.

252 Ebd., S. 21.

253 Ebd., S. 20.

254 Ebd., S. 40.

255 Ebd., S. 19.

Eindrücke der Kabine wiedergeben und den Raum und die anwesenden Personen annähernd beschreiben, allerdings reicht ihm, im Gegensatz zur Kabine des Heizers, die Zeit nicht aus, um seinen Eindrücken eine vergleichbare, die Totalität erfassende Deutung nachzuschieben, wie er es mit dem Begriff der Einlagerung beim Heizer vollzog.

7.3.2 Die Zeitzone des Landhauses

Karls eigentlicher Leidensweg beginnt nach einer Epochenschwelle, über die er vor seinem unfreiwilligen Abgang in Pollunders Landhaus tritt.[256] Zu Beginn des Besuchs besucht Karl ein großes, mehrheitlich leerstehendes Haus, das er als »eine Festung, keine Villa«[257] identifiziert. Wie das Hotel scheint das Haus in seiner Ausdehnung riesig, es besitzt gar eine Kapelle, auf die Karl zwischenzeitlich stößt – diese räumliche Weite ist, wie sich zeigen wird, im Gegensatz zu anderen Orten mit einer verlangsamten Gehgeschwindigkeit verknüpft. Mehrere Hinweise legen nahe, dass diese Festung aus einer anderen Zeit stammen muss: Klara, die Tochter Pollunders, bekräftigt, dass es sich um ein »altes Haus« mit einer »eigensinnigen Bauart«[258] handle. Im Haus dient ein alter Diener mit langem Bart. Karl deutet dies als Zeichen, dass jener schon lange bei Pollunder arbeiten muss, sonst hätte man ihm diesen Bart nicht erlaubt. Karl verirrt sich im Landhaus unter anderem, weil es darin so dunkel ist und er deswegen die Dimensionen nicht abzuschätzen vermag. Der Diener klärt später auf, wieso er Karl nur mit Kerzen durch das Haus führen kann: »[W]ir haben das elektrische Licht noch nicht eingeführt.«[259] Die Nutzung der die moderne Welt prägenden Erfindung hat im Landhaus noch nicht eingesetzt. Erst als Karl gegen Ende seines Besuchs in einem Nebenzimmer Klaras auf Mack trifft, scheint die urbane amerikanische Gegenwart wieder Einzug zu halten. Nachdem Karl erwähnt, dass er nun endlich auf ein wohnliches Zimmer gestoßen sei, spricht Mack auch die Zukunft des Hauses an: »Ich baue alles in dieser Art um.«[260] In dieser Vision, bald schon das restliche Haus in Beschlag nehmen zu wollen, erscheint die amerikanische Gegenwart als expansiver Zustand, der um die Auslöschung der innenarchitektonischen Vergangenheit und dadurch um eine geschichtslose, homogene Welt bemüht ist.[261] Zumindest ließe sich dies so verstehen, wenn man unter architektonischen Gesichtspunkten die Expansion der amerikanischen Gegenwart als eine von Mack antizipierte Homogenisierung des Wohnraums liest. Wenn auch unter an-

256 Vgl. David: Kafka und die Geschichte, 1980, S. 70.

257 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 79.

258 Ebd., S. 71.

259 Ebd., S. 80.

260 Ebd., S. 95.

261 Vgl. David: Kafka und die Geschichte, 1980, S. 70.

derer Raumnutzung wäre dies vergleichbar mit dem, was die Gegenwart des verarmten New Yorks schon zu kennen scheint. Als Therese vom Tod ihrer Mutter erzählt, weiss sie beispielsweise nicht mehr, ob sie »in zwanzig Häusern oder in zwei oder gar nur in einem Haus gewesen waren«,[262] da in New York der Wohnraum der Armen aufgrund maximaler Raumausnutzung homogenisiert wurde und so Orientierungspunkte fehlen. Den künftigen Umbau des Landhauses erlebt Karl aber nicht mehr, denn kurz nachdem Mack seine Worte fertig ausgesprochen hat, schlägt es zwölf Uhr, Karl verlässt das Zimmer und trifft auf dem Gang auf Green, der ihm den Brief des Onkels aushändigt.

Ginge es an dieser Stelle nur um Macks Aussage, gäbe es wohl zu wenig Material im Text für die These, dass im Haus zwei Zeitzonen kollidieren und dass in der amerikanischen Zeit eine geschichtslose Welt droht. Doch an fast gleicher Stelle wiederholt sich die Spannung der beiden Zonen in Karls Zeit-, Musik- und Leidempfinden. Karl spielt vor seiner Abreise zwei Klavierstücke, wobei sich das erste mit der amerikanischen Zeit und das zweite mit der Zeit des Landhauses beziehungsweise des Übergangs verknüpft – in beiden Fällen tritt Karls Bewusstsein hervor, da dieser ohne Noten zu spielen gedenkt, er also einzig seinen Kopf nutzt. Bevor Karl zum Spiel ansetzt, fragt er den abtretenden Diener nach der Zeit. Dieser gibt sie mit dreiviertel Zwölf an, was Karl zu der Bemerkung veranlasst: »Wie langsam die Zeit vergeht.«[263] In Gedanken schon bei der Zwölf-Uhr-Schwelle – das entspricht, wenn man es symbolisch lesen will, dem Neuanfang des Tages, ganz konkret aber demjenigen Zeitpunkt, an dem sich Karl bei Pollunder und Green einfinden solle –, spielt Karl ein Lied »in ärgstem Marschtempo«, obwohl es »ziemlich langsam hätte gespielt werden müssen«.[264] Nach Ende des Stücks fragt Karl erneut nach der Zeit. Klara gibt sie mit dreiviertel Zwölf an, worauf Karl im Bewusstsein um die im Haus scheinbar tatsächlich langsam vergehende Zeit zu einem Soldatenlied ansetzt, nun aber »[s]o langsam, daß das aufgestörte Verlangen des Zuhörens sich nach der nächsten Note streckte«.[265] Während Karl das Lied spielt, »fühlte er in sich ein Leid entstehen, das, über das Ende des Liedes hinaus, ein anderes Ende suchte und es nicht finden konnte«.[266] Das Überlappen der beiden Zonen scheint eine emotionale Destabilisierung auszulösen. Karl bekundet resigniert: »Ich kann ja nichts.«[267] Und selbst Klara steigen Tränen in die Augen. Die Vorahnung wird sich bewahrheiten, denn mit dem anstehenden Zwölfuhrschlag beginnt für Karl ein Leid, das in seiner episodenartigen Wanderbewegung kein Ende mehr kennt.[268] Das langsame

262 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 155.

263 Ebd., S. 93.

264 Ebd., S. 94.

265 Ebd. Das Soldatenlied aus Karls Heimat wird schon während des Aufenthalts beim Onkel als konträr zu Amerika und seinem lärmenden Verkehr geschildert.

266 Ebd.

267 Ebd.

268 Sabine Rothemann hat damit zwar recht, wenn sie schreibt, dass es »die vergehende Zeit [ist], die [Karl]

Zeitkonzept des Hauses samt seines Konzepts von Anfang und Ende verflüchtigt sich nun zugunsten einer beschleunigten, allerdings geschichtslosen, weil ohne Ende ausgestatteten und entfremdeten Reisebewegung. Mit entsprechend großer Brutalität wird der Umschlag schließlich bei den Glockenschlägen wahrgenommen, die Karl wie eine Ohrfeige treffen: »In diesem Augenblick erklangen zwölf Glockenschläge, rasch hintereinander, einer in den Lärm des anderen dreinschlagend. Karl fühlte das Wehen der großen Bewegung dieser Glocken an den Wangen.«[269]

Wie schon beim Heizer verdichtet sich der Epochenumschwung anhand weiterer Eigenheiten des Kapitels. So zeichnet sich beispielsweise ein früher Fall in das verlangsamte Zeitregime des Hauses ab. Karls Irrweg durch die eigenartigen Zeitzonen beginnt, nachdem er sich mit Klara gestritten und diese sein Gästezimmer verlassen hat. Erst von ihr aufs Bett gedrängt, setzt Karl sich nach deren Abgang »sofort« auf, da ihm das Liegen »schon unerträglich geworden«[270] ist. Um »ein wenig Bewegung zu machen«[271] – eine Imitation der New Yorker Betriebsamkeit, zu der es Karl zurückzieht –, begibt Karl sich zur Zimmertür. Dort entschließt er sich, dass er zur »sofortigen Heimkehr«[272] aufbrechen will. Karl betritt den Gang nach einem letzten Blick auf seine Taschenuhr, »ein Geschenk des Onkels«.[273] Die erhoffte rasche chronologische Ereignisabfolge, das heißt erst die Rückkehr in den Speisesaal und danach die Rückkehr zum Onkel, wird gleich darauf jäh unterbrochen, da Karl sich im Inneren des Landhauses zu verirren beginnt. Nun scheint nichts mehr ›sofort‹ zu geschehen, vielmehr wird Karl in seinem Gang in Richtung Speisesaal sowohl räumlich wie auch zeitlich entschleunigt. Mit der Kerze in der Hand muss er »öfters stehen bleiben«.[274] Zur Folge hat dies konträr zur raumvernichtenden Beschleunigungserfahrung eine wahrgenommene Ausdehnung des Raums: »Es war ein langsames Vorwärtskommen, und der Weg schien dadurch doppelt lang.«[275] Der Irrweg durch die Gänge wird durch den Fund einer großen Halle unterbrochen, auf die Karl von oben blicken kann. Dabei denkt er an den Blick »auf der Gallerie [sic] einer Kirche«.[276] Alsbald nimmt ihn

zum Verhängnis werden wird« (Rothemann: Spazierengehen – verschollengehen, 2000, S. 200), allerdings übersieht sie die Tragweite dieser Aussage. Es ist korrekt, dass Karl um Mitternacht den Brief erhält, dass er verstoßen sei. Damit wird ihm tatsächlich die vergehende Zeit zum Verhängnis. Rothemann unterlässt es aber, zu erwähnen, dass Karl zuvor wie schon im Schiff einen kurzen Zeitraum durchläuft, in der die Zeit langsamer läuft beziehungsweise die Gegenwart ausgedehnt wurde.

269 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 95.

270 Ebd., S. 75.

271 Ebd., S. 75 f.

272 Ebd., S. 76.

273 Ebd., S. 77.

274 Ebd.

275 Ebd.

276 Ebd., S. 78.

der Gang aber wieder auf und Karl fühlt sich, als ob er zeit- und raumlos »immerfort im gleichen Kreisgang in der Runde«[277] geht.[278] Er wünscht sich, dass er wenigstens die Rückkehr in sein Zimmer zu bewerkstelligen vermag – weil er erneut kein Anfang und Ende mehr kennt, scheint Karl für kurze Zeit bereits verschollen –, als ihn aus dem Nichts der Diener erreicht und ihn in den Speisesaal bringt. Bevor Karl Pollunder und Green erreicht, kehrt auch die Geschwindigkeit zurück, sichtbar zum Beispiel »in der Eile«,[279] derer sich der Diener bemüht, um Karls Anzug zu reinigen, den dieser in Freude, den Diener zu sehen, mit Wachs volltropfen ließ. Die langsame Zeitzone des Hauses manifestiert sich allerdings nicht nur in unterschiedlichen Wörtern der Geschwindigkeit beziehungsweise der Langsamkeit, der wörtlichen Betonung der zuvor und danach eintretenden Ereignishaftigkeit und dem sich verändernden Zeitbewusstsein Karls, das von einer geplanten Ereignisabfolge in die Unendlichkeit der immergleichen Bewegung und wieder zurück wechselt, sondern erneut auch in einer entstehenden Vergegenwärtigung der langsam laufenden Zeitzone. So plagt Karl, als er durch den Gang wandert, eine Erinnerung an die Armut New Yorks:

> »Es war eine Raumverschwendung sondergleichen, und Karl dachte an die östlichen New Yorker Quartiere, die ihm der Onkel zu zeigen versprochen hatte, wo angeblich in einem kleinen Zimmer mehrere Familien wohnten und das Heim einer Familie in einem Zimmerwinkel bestand, in dem sich die Kinder um ihre Eltern scharten. Und hier standen so viele Zimmer leer und waren nur dazu da, um hohl zu klingen, wenn man an die Tür schlug.«[280]

Wie die Berichte Thereses dient auch diese Stelle im Sinne eines Authentizitätssignals als Argument zur Überprüfung von Karls Erlebnissen bei Pollunder und Green. Doch sie ist mehr als nur das. So handelt es sich im Gegensatz zu Thereses Ausführungen nicht um persönliche Erinnerungen. Karl denkt an etwas, das ihm der Onkel eigentlich hätte zeigen sollen und von dem er zwar eine Vorahnung hat, von dem er aber eigentlich gar nichts weiß. So vergegenwärtigt sich in Karls Gedanken eine Erfahrung, wenn auch eine Fremderfahrung. Karls Gegenwart in der verlangsamten Zeitzone inkludiert vergangene und räumlich entfernte Erlebnisse in eine ausgedehnte gegenwärtige Bewusstseinsebene. Wiederum projiziert Karl in einem anschließenden Satz diese Erfahrungen in einem abrupten Übergang auf weitere Personen, im Gegensatz zum Angst-

277 Ebd., S. 79.

278 Nicht nur auf der Wortebene ist damit ein Bezug zu Kafkas *Auf der Galerie* gegeben. Erneut sei diesbezüglich die noch auszuführende These vorweggenommen, dass in *Der Verschollene* der Stillstand der Bewegung nicht nur Teil einer ersten Welt, das heißt hier die verlangsamte Zeitzone des Landhauses, sondern auch Bestandteil der amerikanischen Zeitzone ist.

279 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 80.

280 Ebd., S. 78.

phantasma beim Heizer allerdings mit einer moralisch aufrichtigeren Haltung: »Herr Pollunder schien Karl irregeführt zu sein von falschen Freunden und vernarrt in seine Tochter und dadurch verdorben.«[281]

Pollunders Haltung ist unklar. Immerhin bekundet er bei seiner Ankunft im Landhaus sein Unbehagen über Greens Ankunft, doch wird seine wiedergegebene Haltung später oft durch Karls Wahrnehmung gebrochen, sodass eine tiefere Bewertung Pollunders einer textlichen Grundlage entbehren würde. Für die Frage der Zeitzonen ist Pollunder dennoch interessant, da dieser den Roman mit einer rhythmischen Bewegung verlässt, die ihn in eine merkwürdige Parallele zum Heizer versetzt. Pollunder bittet Karl, sich erst von Klara zu verabschieden, danach »knöpfte [er] immer wieder seinen Rock auf und zu«[282] und spricht schließlich nie mehr ein Wort. Damit begibt Pollunder sich bei seinem Abgang in dieselbe rhythmische Bewegung eines Loops, in der der Heizer vor Karls Auftritt zu stecken schien. Als Gegensatz zu diesem einfachen Wiederholungsrhythmus fungiert der Marschrhythmus, den Karl erahnt, als er an seine Rückkehr denkt:

> »Alles beengte ihn hier; der Weg zum Onkel durch die Glastüre, über die Treppe, durch die Allee, über die Landstraßen, durch die Vorstädte zur großen Verkehrsstraße, einmündend in des Onkels Haus, erschien ihm als etwas streng Zusammengehöriges, das leer, glatt und für ihn vorbereitet dalag und mit einer starken Stimme nach ihm verlangte.«[283]

Die »rhythmische Abfolge«,[284] die durch die Wiederholung von »durch« beziehungsweise »über« entsteht, steht sowohl der letzten Bewegung Pollunders als auch der bedrückenden Enge des Hauses entgegen. Der in Karls Gedanken entstehende Rhythmus deutet in Verbindung zu der jeweiligen Benennung räumlicher Begriffe auf einen Richtungsvektor hin, der Pollunder und dem Landhaus in ihrem Rhythmus beziehungsweise in ihrer Zeitzone abhandengekommen ist. In Bewegung zieht es Karl im Marsche des Weges zurück zu seinem Onkel. Dass Karl diesen Weg als »etwas Zusammengehöriges« empfindet, verstärkt den Eindruck der unterschiedlichen Zonen: Der Enge und der Zeitzone des Hauses steht der amerikanische Rhythmus New Yorks gegenüber. Die beiden Zonen sind allerdings keine festen Einheiten, die sich als homogene Blöcke gegenüberstehen, sondern sie vermischen und überlappen sich. Pollunder, der wohlhabende und moderne Geschäftsmann, rühmt sein Haus gerade aufgrund des Abstands von den Störungen New Yorks und markiert damit das residuale Bedürfnis des Bürger-

281 Ebd.

282 Ebd., S. 89.

283 Ebd., S. 86.

284 Rothemann: Spazierengehen – verschollengehen, 2000, S. 197.

tums nach Abschottung. Kapitalistische Moderne und regressiver Rückblick bedingen sich hier gegenseitig. Das erfährt auch Karl. Wie bekannt, betritt dieser den Weg des amerikanischen Rhythmus am Ende seines Aufenthalts im Landhaus nicht von derjenigen Seite, die den Rhythmus zu genießen vermag: Vom Landhaus und vom Eigentum des Onkels vertrieben beginnt für Karl nun die Zeit als Lohnarbeiter.

7.3.1.1 Marsch nach Ramses

Bevor Karl im Hotel Occidental Arbeit findet, durchwandert er erneut eine Welt unterschiedlicher Zeitzonen. So wirkt die Wandertruppe, bestehend aus Karl, Delamarche und Robinson, deplatziert, weil sie auf dem Weg nach Ramses nicht auf die Mobilität der vorbeifahrenden Autos und Züge zurückgreifen kann. Während der ununterbrochene Verkehr an ihnen vorbeirast, sind die drei Wanderer die einzigen Personen, die zu Fuß anzutreffen sind: »Fußgänger gibt es keine.«[285] Wenngleich die Truppe durchaus rasch vorwärtskommt und sie sich auch von Karls schwerem Koffer nicht abhalten lässt, wirkt sie im Verhältnis zu anderen Verkehrsmitteln entschleunigt. Sie passt eher zum ländlichen Naturrhythmus denn zum beschleunigten Rhythmus des urbanen Verkehrs. Davon zeugt der implizierte Vergleich zwischen dem langsamen Naturtempo und dem raschen Tempo der Eisenbahn, der vom Erzähler aufgestellt wird, als er die von der Dreiergruppe durchschrittene Landschaft beschreibt:

> »Ringsherum sah man ungeteilte Felder [sic] die sich in ihrem ersten Grün über sanfte Hügel legten, reiche Landsitze umgrenzten die Straße und stundenlang gieng man zwischen den vergoldeten Gittern der Gärten, mehrmals kreuzten sie den gleichen langsam fließenden Strom und viele mal hörten sie über sich die Eisenbahnzüge auf den hoch sich schwingenden Viadukten donnern.«[286]

Während hoch oben das amerikanische Tempo lärmig seinen Weg einschlägt, gehen die drei Weggefährten gemütlich ihren Weg durch die Naturidylle. Die Gegenüberstellung der beiden Geschwindigkeitsmuster erfolgt an dieser Stelle nicht nur durch das rasche Tempo des Zugs gegenüber dem gleichmäßig langsam fließenden Strom beziehungsweise dem langsamen Gehen, sondern auch durch den impliziten Vergleich des gewaltvollen Donnerns gegenüber den sanften Hügeln und durch das ungleiche Verhältnis zwischen dem direkt fahrenden und in der Höhe auf kein Hindernis treffenden Zug zu den eingezäunten und damit undurchdringbaren Gartenparzellen, die eine gerade, hindernisfreie Laufstrecke verhindern.

285 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 110.

286 Ebd., S. 118.

Die Natur erlaubt es der Truppe, dass sie sich gegen Abend »ins Gras«[287] werfen kann, als die Beteiligten dem einfachen Tag-Nacht-Rhythmus folgend müde werden. Robinson und Delamarche legen sich nieder. Karl bleibt jedoch aufrecht sitzen und bemerkt, dass auf der nahen Straße weiterhin ununterbrochen Autos vorbeifahren, »als würden sie in genauer Anzahl immer wieder von der Ferne abgeschickt und in der gleichen Anzahl in der anderen Ferne erwartet«.[288] Dabei fällt Karl auf, dass er den ganzen Tag niemanden aussteigen sah. Der Verkehr wirkt wie eine ununterbrochene Bewegung, was ganz im Gegensatz zu der mit Unterbrechungen, Kofferwechseln und Ruhepausen versehenen Wanderbewegung steht. Die Gegensätze zwischen den unterschiedlichen Zeitzonen stechen aber besonders heraus, da Karl als Neuankömmling sichtbar Mühe bekundet, sich mit der amerikanischen Geschwindigkeit zu synchronisieren. Dies wird nochmals deutlich, als Karl sich nach einer Aufforderung Robinsons auf Nahrungssuche ins Hotel begibt. Daran scheitert er erst für Stunden, da das Gedränge am Buffet zu groß ist, die Kellner ununterbrochen in Bewegung sind und Karl nicht weiß, wie er sich in diesem menschlichen Wirbel zu verhalten hat: »Keiner war zu halten, sie liefen nur und liefen nur.«[289] Im Gegensatz zu Karl nehmen die Gäste den Massenbetrieb »gefühllos«[290] hin. Sie scheinen sich an die herrschenden Bedingungen angepasst zu haben, und je länger Karl wartet, desto mehr Gäste werden es – entgegen dem Tag-Nacht-Rhythmus des Marsches wird im 24-Stunden-Betrieb des Hotels ununterbrochen gearbeitet und gegessen. Karl bekommt sein Essen erst, als er die Oberköchin erblickt. Dies geschieht, als sie gerade mit einem Gast spricht und, wie schon erwähnt, simultan dazu an ihren Haaren arbeitet. Die Oberköchin scheint zwar ebenfalls die allgegenwärtige Simultaneität und Ereignisverdichtung internalisiert zu haben, sie sticht jedoch heraus, weil »sie als die einzige Frau im Saal eine Ausnahme vom allgemeinen Lärm und Jagen bedeutete«[291] und damit in ihrer Außenwirkung stärker den Geschwindigkeitsbedürfnissen Karls zu entsprechen scheint. Karls Empfinden eines ihm genehmen Arbeits- und Lebenstempos ist an dieser Stelle mit einem Geschlechterdiskurs verknüpft, in dem Beschleunigung männlich, temporäre Entschleunigung beziehungsweise eine für Karl angenehme Geschwindigkeit weiblich konnotiert wird. Allerdings zieht sich dies nicht als allgemeines Muster durch den Roman und steht an dieser Stelle wohl eher in Verbindung mit einem Gefühl der mütterlich-häuslichen Ruhe, die Karl bei der Oberköchin später tatsächlich erhalten wird. Bei Therese, die Freude an der beschleunigenden Hilfe Karls hat, oder bei Johanna Brummer, die trotz ihres Le-

287 Ebd.
288 Ebd.
289 Ebd., S. 120 f.
290 Ebd., S. 120.
291 Ebd., S. 122.

bens in Europa in keiner sichtbaren Verbindung zur Geschwindigkeit steht, sind hingegen keine vergleichbaren Zuschreibungen zu finden.

7.3.3 Die komplexe Zeit der Lohnarbeit

Auf dem Weg nach Ramses treten sich der langsame Naturrhythmus und die beschleunigte Gegenwart als Zeitzonen mit unterschiedlichen Geschwindigkeitsmustern gegenüber. Legt man den Schwerpunkt auf die amerikanische Zeit und betrachtet dabei gesondert den Themenkomplex der Arbeit, zeigt sich allerdings, dass darin kein homogenes Zeitkonzept vorherrscht, sondern durchaus weitere Überlappungen auftreten. Als Karl mit seinen zwei Gefährten nach Ramses marschiert, stellt er zu Beginn des Marsches eine Differenz zur Wirtschaftsnorm seiner Heimat fest, nur um kurz später eine Angleichung zu bemerken, die die europäische Norm in die amerikanische Gegenwart katapultiert:

> »Fußgänger gab es keine, hier wanderten keine einzelnen Marktweiber zur Stadt wie in Karls Heimat, aber doch erschienen hie und da große, flache Automobile, auf denen an zwanzig Frauen mit Rückenkörben, also doch vielleicht Marktweiber, standen und die Hälse streckten, um den Verkehr zu überblicken und sich Hoffnung auf raschere Fahrt zu holen.«[292]

In der Wahrnehmung Karls scheint eine Übertragung der vergangenen Zeit in die amerikanische Gegenwart stattgefunden zu haben. Die Marktfrauen als solche gibt es nicht mehr. Allerdings sind sie nicht verschwunden, sondern sie wissen die beschleunigten Transportmöglichkeiten für sich zu nutzen. Stimmt die Beobachtung Karls, scheint es in der amerikanischen Gegenwart einen wirtschaftlichen Raum zu geben, in dem Marktfrauen einen neuen Platz einnehmen.[293] Auch andernorts gibt es Überlappungen von Zeichen unterschiedlicher Wirtschaftsordnungen. So wirkt der Oberportier mit seiner »üppigen, reichgeschmückten Uniform«[294] mehr wie ein Repräsentant des Adels als wie ein Vertreter der neuesten Wirtschaftsordnung. Dies ließe sich, wie Wilhelm Emrich ausgeführt hat, durch eine neue Fetischisierung der Repräsentation erklären. Entfremdet durch Entqualifizierung und Austauschbarkeit hat der Oberportier außer seiner

292 Ebd., S. 110 f.

293 Aufgrund mehrerer solcher Überlappungen sei Karl hier durchaus ernst genommen. Dem kann man jedoch mit Gründen auch widersprechen. Dieter Heimböckel und Manfred Weinberg beispielsweise lesen die Stelle vielmehr als Beleg der These, dass das Fremde über das Eigene erklärt wird (vgl. Heimböckel, Dieter; Weinberg, Manfred: Interkulturalität als Projekt, in: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 5 (2), 2014, S. 126).

294 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 172.

Uniform nichts zu bieten.[295] Äußerlich übersteigert das Repräsentationsprinzip damit ein Leistungsprinzip und integriert ein Element der Vergangenheit in die amerikanische Gegenwart, die Welt kapitalistischer Lohnarbeit.[296] Doch auch innerhalb dieser Welt herrscht keine Einheit, existieren in Kafkas Amerika zwei Ordnungssysteme, die trotz Gemeinsamkeit der kapitalistischen Lohnarbeit unterschiedliche Zeitkonzepte kennen. Während im schweren Kapitalismus, so Zygmunt Bauman, »ausgedehnte Zeithorizonte«[297] vorherrschen und daraus ein Vorstellungsraum entsteht, der eine »lebenslange Beschäftigung bei einem Unternehmen«[298] beinhaltet, verflüchtigt sich die Vorstellung einer kontinuierlichen Karriere bei einem einzigen Unternehmen später zugunsten einer auf Flexibilität getrimmten Regelbiografie, in der einheitliche Identitäten im Sinne der Beschleunigung des sozialen Wandels mehr und mehr verfallen – zumindest idealtypisch aus der Unternehmerperspektive.[299]

Sichtbar wird die Unterscheidung beider Zeitkonzepte im Hotel Occidental, wo Karl sich mit dem neuen Anspruch an Flexibilität konfrontiert sieht. Sowohl die Oberköchin als auch der Oberkellner sind seit Jahrzehnten im Hotel beschäftigt. Der Oberkellner war in seiner Jugend selbst einmal Liftjunge und die Oberköchin empfiehlt, dass Karl sich hocharbeiten solle. Die eigene Lebenslinie wird hier an den Arbeitsort gekoppelt. Die Liftjungen – keiner darf älter als zwanzig Jahre sein – zeichnen sich im Gegensatz dazu durch ihren, wie der Erzähler selbst erwähnt, »provisorischen Charakter«[300] aus. Für sie bedeutet die Arbeit einen ersten Schritt auf einem Weg, der später auch eine ganz andere Richtung einschlagen kann. Wie bei Delamarche, der einst den Beruf des Schlossers lernte, gibt es keinen stabilen Bezug zur Arbeitsidentität mehr. Die Liftjungen denken nicht einmal, so stellt Karl geschockt fest, über »die Notwendigkeit einer Entscheidung über ihren künftigen Beruf«[301] nach. Während Karl hier noch den festen Bezug einer schweren Moderne sucht und deswegen in seinem protestantischen Arbeitsethos ein Lehrbuch der kaufmännischen Korrespondenz studiert, widmen sich die restlichen Liftjungen lieber Detektivgeschichten, dem Glücksspiel oder sonstigen (kommodifizierten) Vergnügungen.[302] Deswegen sind es an dieser Stelle auch

295 Vgl. Emrich: Franz Kafka, 1958, S. 239.

296 Zur Erkenntnis, dass die Vergangenheit der Marktfrauen hier in die Gegenwart hineinspielt, vgl. Loose: Franz Kafka und Amerika, 1968, S. 15.

297 Bauman: Flüchtige Moderne, 2003, S. 172.

298 Ebd.

299 Bezüglich Identitätsverlust vgl. Horn; Horn: In einer fenster- und türlosen Zelle, 2016, S. 93.

300 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 158.

301 Ebd.

302 Der politisch-rechtliche Rahmen Amerikas scheint sich irgendwo zwischen Marktfrauen und Fordismus zu befinden. Gerade dies führt immer wieder zu Problemen. Während Karl über die Liftjungen die Erfahrungen der Flexibilisierung zu internalisieren beginnt, begegnet er einem Rechtssystem, das nicht nur stark zwischen Staatsbürger und Mensch ohne rechtmäßige Ausweispapiere unterscheidet,

die Liftjungen, die den »wendigen Prototyp des bürgerlichen Zeitalters«[303] repräsentieren, und nicht etwa Karl, wie Peter-André Alt meint. Wenngleich dieser tatsächlich so geformt wird, dass er mehr und mehr diesem Typus entspricht: Als Karl wieder bei Robinson und Delamarche landet, lässt er durchblicken, wie ihn die bisherigen Erlebnisse geprägt haben. Auf Robinsons Einwand, dass Karl ohnehin keinen neuen Job finden würde, er also besser bei den beiden Kameraden bleiben solle, denkt sich Karl, durch die Arbeitserfahrung geformt, nun flexibilisierter: »Er würde sich schon rasch und unauffällig in irgendeinen Betrieb einfügen.«[304] Im Theater von Oklahama wird die erlernte Anpassungsfähigkeit nochmals bekräftigt. Hier wiederholt Karl immer wieder, dass die eigenen Ansprüche nicht zu hoch sein sollten und dass das Theater entsprechend genau der richtige Ort für ihn ist – wenn auch der utopisch gewordene Wunsch nach langfristiger Anstellung noch als Hoffnungsschimmer mitschwingt: »Übrigens, dies wiederholte er sich immer wieder, es kam nicht so sehr auf die Art der Arbeit an, als vielmehr darauf, sich überhaupt irgendwo dauernd festzuhalten.«[305]

Durch solche kleinen Anpassungen, in denen Karl Verhaltensweisen erlernt, ist dieser kein Mensch ohne Entwicklung, wenn auch zugegebenermaßen nicht viel mit ihm passiert. Doch darin liegt wohl der entscheidende Punkt: Wohin, nimmt man die Lebensrealität des nach Amerika migrierten Arbeiters Karl ernst, soll dessen Entwicklung denn überhaupt führen, wenn aus diesem nicht viel mehr werden kann als ein moderner Arbeiter, dem selbst voll entwickelt keine tatsächliche Entfaltung zusteht? Wenn Karl in den Fragmenten Brunelda gekonnt an der Polizei vorbeischleust oder eben bekennt, sich unauffällig in einen Betrieb eingliedern zu wollen, hat er die notwendigen Anlagen für eine solche Existenz im Laufe der Episoden (zumindest ansatzweise) erlernt.[306] Dass Karl dabei zum Verschollenen wird, ihm in Oklahama gar der Tod droht, steht dieser Entwicklung nicht entgegen, sondern betont vielmehr die Wertlosigkeit und Austauschbarkeit, die eine solche Existenz in ihrer gesellschaftlichen Konstellation ausmachen.[307] Gleichwohl ist die Aussage, dass Karl keine Entwicklung durchläuft,

sondern auch im Geiste der ursprünglichen Akkumulation versucht, den Lohnabhängigen zur Lohnabhängigkeit zu zwingen. So akzeptiert der Polizist, bevor Karl davonspringt, nicht, dass Karl entlassen wurde und keine Papiere mit sich trägt. Als Robinson behauptet, dass Karl weiterhin im Hotel arbeitet, will er ihn gar dorthin zurückbringen.

303 Alt: Franz Kafka: Der ewige Sohn, 2008, S. 359.

304 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 247.

305 Ebd., S. 311.

306 Eine andere Stelle, die dies impliziert, findet sich bei Brunelda. Fühlt sich Karl erst als Gefangener, versucht er alsbald schon, das Beste aus seiner Situation zu machen, indem er möglichst korrekt zu arbeiten gewillt ist: »Karl jedoch sah ein, daß man auf die Herrschaft nur dadurch einwirken könne, daß man ihr zweifellos Arbeit zeige.« (Ebd., S. 285.)

307 Wertlos ist eine solche Existenz in ihrem subjektiven Empfinden und in ihren Entfaltungsmöglichkeiten nicht.

in einem anderen Sinne auch nicht falsch. Wie das folgende Kapitel zeigt, erlebt Karl eine Formung, die ihn in die Welt der Nicht-Entwicklung drückt. Oder anders gesagt: Karl wird Teil des Kreislaufs, aus dem es kein Entrinnen gibt und der keine Entwicklung zulässt, doch zumindest dafür braucht es einen anfänglichen Schritt.

7.4 Die Wiederholung als Konstruktionsprinzip

Die bedeutendste Eigenschaft amerikanischer Zeit, abseits der im Verhältnis zu den veralteten Zeitzonen erfolgten Beschleunigung, ist eine Erneuerung des schon in der langsamen Zeitzone erfahrenen Stillstands. So wiederholt sich dasjenige, was Karl wahrnimmt, als er durch die Gänge des Landhauses irrt und glaubt, sich »immerfort im gleichen Kreisgang«[308] zu befinden, in einem Moment des rasenden Stillstands, in dem das beschleunigte Amerika als Ort ohne Entwicklung erlebt wird. Dies erfährt nicht nur Karl, sondern dies bildet sich über die Figurenkonstellation auch in der Romanstruktur ab.

Zu sagen, dass sich der Stillstand der Vergangenheit in der amerikanischen Zeit in Form des rasenden Stillstands wiederhole, ist freilich nur einleitend korrekt. Die Wiederholungsschleifen, die sich im Landhaus oder im Schiffsinneren ergeben, entstammen einer Zeit, die alles in die Gegenwart zu drängen versucht. Die amerikanische Zeit hingegen ist zukunftsgerichtet, und gerade deswegen fällt Karl immer wieder zurück. Vom Ergebnis her gedacht ist dies vergleichbar mit der babylonischen Stadt aus dem *Stadtwappen*. Allerdings erlebt Karl in Amerika keine Kultur des Aufschubs. Karls Handlungsmaxime liegt nicht darin, »das Kommende hinauszuschieben«,[309] wie man es als Prinzip vom *Process* oder eben auch vom *Stadtwappen* kennt. Vielmehr tritt er den Weg in die Zukunft immer wieder an und bleibt dennoch in einem sich nicht öffnen wollenden Zyklus stehen. Ob gewollt oder nicht, passt es deswegen, dass der Roman kein Ende kennt oder, wie Kafka in einem Brief an Felice schrieb, »ins Endlose angelegt ist«.[310] Als Verschollener hat Karl den Weg zu seinem eigenen Ende perpetuiert, sodass dieses als konkretes Ereignis niemals eintreffen wird, es allerdings auch kein Entkommen davon gibt. Damit betritt der Protagonist die Welt der Zukunft, die sich ganz im Sinne der neuesten Technologien, wie etwa der rasenden Telekommunikation, der Echtzeit annähert. Doch in reine Zirkulation versetzt, setzt die Entwicklung aus, ohne dass dies die Beteiligten umfänglich zu erkennen vermögen.[311] Dennoch kann der Leser die endlose Bewegung in Schlaufenform wahrnehmen, da Versatzstücke davon, markiert als Entfremdungserfahrungen, Hinweise auf eine aussetzende

308 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 79.

309 Benjamin: Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages, 1991, S. 427.

310 Kafka, Franz: Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit, 1967, S. 86.

311 Vgl. Baudrillard: Die Illusion des Endes oder der Streik der Ereignisse, 1994, S. 21 f.

Entwicklung liefern. Entsprechend interessant, wenn auch nicht zu stark zu werten ist der Hinweis von Mark Anderson auf eine in der Forschung meist übersehene Entstehungsgeschichte des Titels.[312] Die Verschollenen werden in Arthur Holitschers Reisebericht erwähnt, als dieser das Funkhäuschen (das kleine braune Haus) auf dem Reiseschiff beschreibt: »Oben auf Sonnendeck […] steht das kleine braune Haus, das die Verbindung herstellt zwischen uns Verschollenen und der sicheren Welt.«[313] Verschollen sind hier nicht diejenigen, von denen keine Meldung mehr existiert, sondern diejenigen, die sich dank neuester Kommunikationstechnologien in ständigem Austausch mit der alten Welt befinden.

Dabei ist es mitnichten eine neue Beobachtung, dass sich im *Verschollenen* Loops bilden und sich Episoden oder die Handlungsstruktur wiederholen, allerdings wurde dies bisher nicht systematisch in Verbindung mit dem beschleunigten Amerika gelesen.[314] Klaus Hermsdorf hat mit Bezug auf die Höhepunkte des Romans vor mehr als fünfzig Jahren schon auf die »variierende Wiederholung«[315] als Kompositionsgesetz von *Der Verschollene* aufmerksam gemacht. Ernestine Schlandt hat 1970 auf »the repetitiveness of events in Amerika« hingewiesen, welche »the impossibility of change« signalisiert.[316] Etliche Jahre später beschrieb auch Peter-André Alt die Wiederholungstendenz, wenn er über Karls Verhältnis zu Delamarche und Robinson schreibt: »Unter dem geheimnisvollen Gesetz der Wiederholung, das die Struktur der Romanhandlung prägt, gerät Karl stets neu in ihre Fänge.«[317] Auch Wolfgang Jahn bestätigt die Wiederholung der Romanstruktur, indem er darlegt, wie der Aufbau des Romans als Wiederholung funktioniert:[318] Betrachtet man die ersten drei Kapitel und Kapitel 3 bis 6 als kompositorische Einheit, zeigen sich darin wiederholend eine Überleitung (die Ankunft in Amerika beziehungsweise der Weg nach Ramses), ein neuer Zustand (der Onkel beziehungsweise das Hotel) und schließlich ein Konflikt (die Verstoßung beziehungsweise die Entlassung).[319] Dieser Aufbau bildet sich analog zueinander in den Proportionen der erzählten Zeit der jeweiligen Kapitel ab. Der erste Übergang dauert wohl wenige Stunden, der zweite auf dem Weg nach Ramses knapp 24 Stunden. Danach folgt in

312 Vgl. Anderson: Kafka and New York. Notes on a Traveling Narrative, 1989, S. 147.

313 Holitscher: Amerika heute und morgen, 1912, S. 26.

314 Ein kleinerer Forschungsüberblick dazu findet sich bei De Bruyker: Das resonante Schweigen, 2008, S. 86.

315 Hermsdorf: Kafka, 1961, S. 70.

316 Schlant, Ernestine: Kafka's »Amerika«. The Trial of Karl Rossmann, in: Criticism 12 (3), 1970, S. 214.

317 Alt: Franz Kafka: Der ewige Sohn, 2008, S. 363.

318 Vgl. Jahn: Kafkas Roman »Der Verschollene«, 1965, S. 21 ff.

319 Darüber, dass es sich um kompositorische Einheiten handelt, herrscht relativ große Einigkeit. Siehe beispielsweise Scheffel: Paradoxa und kein Ende. Franz Kafkas Romanprojekt »Der Verschollene« aus narratologischer Sicht, 1999, S. 255.

Kapitel 2 beziehungsweise 5 eine über mehrere Monate dauernde Periode, worauf der wiederum nur wenige Stunden dauernde Konflikt im dritten beziehungsweise sechsten Kapitel folgt. Wolf Peter Wucherpfennig schließlich hat die Wiederholung in seinem Aufsatz *Wiederholungszwang und Ambivalenz* mit Bezug zur Kritischen Theorie betrachtet und aufzuzeigen versucht, wie sich das Immergleiche der kapitalistischen Moderne in *Der Verschollene* als Reihung und Wiederholungszwang verwirklicht, worin die »Ambivalenz von Emanzipation und Regression stillgestellt« und die »Dialektik von Intimität und Globalität in der Gefangenschaft zwischen Familie und System fixiert« werden.[320] Dafür legt Wucherpfennig seinen Fokus auf die patriarchale Familienkonstellation.[321] Die im Folgenden eng wiederzugebende, an manchen Stellen jedoch von Wucherpfennig auch abweichende Darstellung dieser Konstellation vermag aufzuzeigen, was der Loop im Kleinen schon angedeutet hat: Die Wiederholung wird zur dominanten Romanstruktur.

Die patriarchale Familienkonstellation wiederholt sich seit der Urszene, in der Karl erst vom Dienstmädchen Johanna Brummer verführt, später von dieser mütterlich beschützt und dann vom Vater verstoßen wird. Stets geht es nun um ein familiäres Machtverhältnis. Dieses ist auf einen Unmündigen fokussiert und artikuliert sich als Drängen, das der unmündigen Person entweder zwischenzeitlichen Schutz oder aber ein

320 Vgl. Wucherpfennig, Wolf Peter: Wiederholungszwang und Ambivalenz. Überlegungen zur Modernität des »Verschollenen«, in: Wellnitz, Philippe (Hg.): Der Verschollene. Le Disparu – L'Amérique – Ecritures d'un nouveau monde?, Straßburg 1997, S. 135–162. Vom »Wiederholungszwang« bei Kafka spricht zuvor schon Manthey, Jürgen: Wenn Blicke zeugen könnten. Eine psychohistorische Studie über das Sehen in Literatur und Philosophie, München 1983, S. 462. Auch Manthey geht von einer sich wiederholenden Familienkonstellation aus, betont allerdings stärker die Rolle von Apparaten, die zwischen das familiäre Dreieck geraten sind.

321 Schon Wolfgang Jahn macht auf die Analogien der Handlungsfunktionen aufmerksam, geht dabei aber stärker auf den Willenseinfluss der Figuren ein (vgl. Jahn: Kafkas Roman »Der Verschollene«, 1965, S. 12 ff.). Auch diesem liegt »im Keim« eine Familienstruktur zugrunde. Wenn in New York der Onkel seine Macht auf den Repräsentanten Green ausübt und schließlich auf die Hilfe Pollunders zurückgreifen kann, der zuerst Karl unterstützt, und wenn im Hotel eine Macht auf den Willen des Oberkellners zielt, der sein Urteil gegen Karl spricht und schließlich auf die Akzeptanz der Oberköchin zurückgreifen kann, die zuerst Karl unterstützt, dann liegt dem jeweils eine Familienkonstellation zugrunde, in der eine Vaterfigur ein Urteil spricht und die Mutter erst beschützend, dann auf die Seite des Vaters umschwenkend reagiert. Wenn Wolfgang Jahn dann aber den allgemeinen Handlungsplan charakterisiert, muss ihm widersprochen werden, da er die prozesshafte Struktur Amerikas übersieht. So ist es nur bedingt korrekt, dass es um einen Menschen in einer »festen Daseinsordnung« geht, der von jemandem verführt und zu einer Handlung getrieben wird, die dieser Ordnung widerspricht. Das ambivalente Verhältnis ist in den Strukturen schon angelegt, genauso wie die Disziplinierungsfunktion bei Grenzüberschreitung sozialisierend wirkt und Teil der gesellschaftlichen Ordnung ist. Damit unterläuft die Verführung die Ordnung nicht, sondern treibt (bereits in ihrer Handlung angelegt) den Unmündigen noch stärker in die Ordnung hinein – was nicht im Gegensatz dazu steht, dass gerade diese Ordnung den Unmündigen an den Rand der Gesellschaft drängt.

endgültiges Urteil aufzwingt.[322] Dabei folgt der Unmündige den Vorgaben der Macht, doch es ist nicht so, dass er sich alles widerstandslos gefallen lässt. Sinnlich drängt es ihn gar zur Emanzipation. Doch vergleichbar damit, wie die Mündigkeit als ambivalenter Zustand zugleich neue Verantwortung bedeuten würde, führen alle Fluchtwege letztlich noch stärker in die Fänge der Macht hinein.[323] Bezeichnend für den Widerspruch zwischen Emanzipationsdrang und herrschender Macht ist die Position der Verführung, von der der Unmündige glaubt, diese könne ihn der Macht der Familie entreißen – nah am Text gelesen, indem die Verführung Karl erst von der Familie wegführt, beispielsweise indem das Dienstmädchen ihn zum Vater werden lässt, etwas offener gelesen, indem Karl durch die Verführung die Urteile und damit die Verstoßung schon antizipiert. Die Verführung aber, in Amerika inzestuös nicht mehr von den familiären Verhältnissen trennbar, drängt den Unmündigen zurück zur Macht. Die entstehende Diskrepanz zwischen Bejahung der sinnlichen Verführung als Gegenwehr zur familiären Macht und verstärkter Bindung an die Macht betont die ambivalente Position Karls bezüglich der Urteile. Einerseits bejaht dieser die Unterwerfung unter die Macht der Familie, das heißt unter die Vaterfigur, aktiv, indem er sich gegen die Verstoßungen nach Kräften wehrt und danach sogleich nach neuen Vaterfiguren sucht. Die sinnliche Ebene allerdings legt nahe, dass Karl zumindest unterbewusst zugleich nach Emanzipation und Flucht strebt, sich dadurch jeweils verführen lässt und so die Verstoßungen seinem inneren Wunsch entsprechen. Doch auch die sinnliche Ebene muss auf ihre Ambivalenzen hin gelesen werden, stehen sich doch Aggressivität und Sinnlichkeit im *Verschollenen* beängstigend nahe, bedeuten wie bekannt darin Flucht und Freiheitsdrang zugleich Macht und Unfreiheit.

Die Konstellation der europäischen Urszene verkompliziert sich in Amerika, bleibt in ihrem Grundmodell aber gleich. Zusätzlich zur ersten Verführung muss der Unmündige nun mit einem Konkurrenten um die Gunst der Vaterfigur buhlen, versucht allerdings verstärkt, Unterstützung bei einer Schutzperson zu erhalten. Diese kann einer Mutterfigur gleichen. Jedoch muss die Mutter nicht zwingend Schutz spenden, da sie in ebenso enger Verbindung zur Vaterfigur stehen kann. Bezeichnend dafür ist das zweite Familienfoto, das Karl nicht mit sich trägt, aber beschreibt: Darauf sehen ihn Vater und Mutter ununterscheidbar zugleich »scharf«[324] an, üben also beide eine Macht auf ihn aus.[325] Wucherpfennig geht es in seinem Ansatz um die Konstellation und die darin enthaltenen Positionen und nicht um an einzelne Romanfiguren fix gekoppelte Eigen-

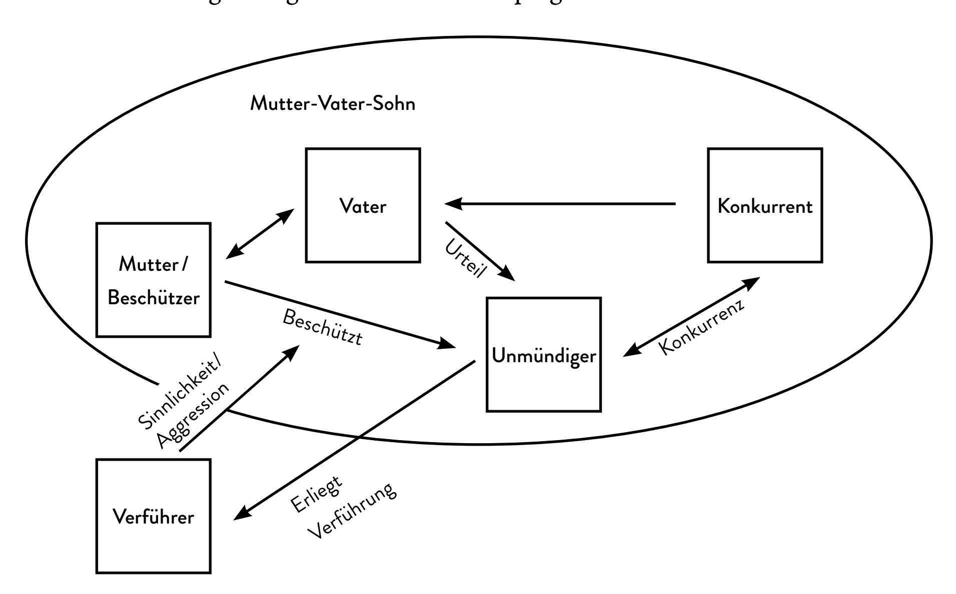
322 Womit es eben doch nicht ganz falsch ist, Karl beziehungsweise den Erzähler in die Nähe des Kindes zu rücken.

323 Weniger als Flucht vor der eigenen Mündigkeit denn als Flucht vor der neuen (dominanten) Stellung der Frau liest Elizabeth Boa Karls erste Flucht (Boa: Karl Rossmann, or the Boy Who Wouldn't Grow Up: The Flight from Manhood in Kafka's »Der Verschollene«, 2005, S. 174 ff.).

324 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 106.

325 Vgl. Manthey: Wenn Blicke zeugen könnten, 1983, S. 446.

schaften. So können die Figuren unterschiedliche Positionen einnehmen, so etwa das Dienstmädchen, das plötzlich als »Köchin« bezeichnet wird, sobald die Rede davon ist, dass sie Karl beschützen will, oder Klara, die die sinnliche Position von Pollunder übernimmt. In einem weiteren Beispiel betont der Roman den Wandel selbst – auch über Geschlechtergrenzen hinweg[326] –, indem die Transformation von Karl wahrgenommen und beschrieben wird: »›Die roten Lippen [sic] die sie hat‹, sagte sich Karl und dachte an die Lippen des Herrn Pollunder und wie schön sie sich in der Tochter verwandelt hatten.«[327] All dies beschreibt freilich nur die patriarchalische Familienstruktur. Man könnte darüber hinaus auch eine komplexere Anordnung modellieren, die vergleichbar konstant bleibt. Mindestens zu ergänzen wäre das patriarchale Familienmodell dann durch eine Figur des »falschen Freundes«,[328] der vom Unmündigen abseits der anderen Figuren als gleichgestellter Kamerad betrachtet wird, der allerdings einzig um sein Eigeninteresse bemüht ist, und durch die schon erwähnte Figur der Authentizität, die bei der Historisierung des Geschehens hilft. Allerdings reicht die patriarchalische Familienkonstellation aus, um aufzuzeigen, wie in Kafkas *Verschollenem* der Wiederholungszwang die Romanstruktur prägt:



326 Entsprechend patriarchal die Familienkonstellation ist, wird »das Modell des kleinbürgerlichen Familienpatriarchats«, wie Wucherpfennig selbst ausführt, gleichsam auch von »innen ausgehöhlt«. (Wucherpfennig: Wiederholungszwang, 1997, S. 145.)

327 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 64.

328 Ebd., S. 78. »[F]alsche Freunde«, so glaubt Karl, haben Pollunder zu seinen Ungunsten beeinflusst. Er denkt allerdings nicht darüber nach, dass er selbst zum Opfer falscher Freunde werden könnte.

Wenn man wie Wucherpfennig das Modell etwas elastisch liest, lässt sich schon die erste (Vor-)Episode mit dem Heizer darin verorten. Dieser erscheint zuerst als unmündige Person, der Kapitän als dazugehöriger Richter, um dessen Gunst Schubal und der Heizer mit Unterstützung Karls streiten. Karl und der Heizer begegnen sich in einer Situation der aggressiven Sinnlichkeit, wobei der Heizer Karl in sein Bett und Karl den Heizer zum Kapitän drängt, wo Karl dann die Rolle der schützenden Person einnimmt. Analytisch Sinn macht die Betrachtung der Familienkonstellation allerdings vor allem, nachdem der Onkel die Urszene geschildert und Karl zur unmündigen Person geworden ist.[329] Angedeutet wird die Position Karls als Unmündiger schon, als dieser vom Heizer in sein Bett geschoben wird und sich darin wohlzufühlen beginnt. Später, als sich der Senator als Onkel vorgestellt hat, wird Karl endgültig in die Stellung der Unmündigkeit versetzt.[330] Zugleich erscheint der Heizer ein letztes Mal als unmündige Person, die mehr und mehr in die Ferne rückt. Der Onkel ist an dieser Stelle Richter und der Kapitän ein Konkurrent um die Gunst des Onkels bezüglich des Umgangs mit dem Heizer. Es sei mit einem Beispiel nochmals verdeutlicht, dass sich diese Beschreibung der Familienkonstellation durchaus nahe am Text bewegt und keine willkürliche psychoanalytische Deutung ist. So wird die Konkurrenzsituation über die räumliche Anordnung vom Roman markiert, indem sich Karl zwischen den Onkel und den Kapitän drängt, weil er glaubt, dadurch mehr Einfluss auf den Onkel nehmen zu können.[331] Nach dieser Anfangsszene nimmt der Onkel die Position des Verführers ein, der Karl durch die Bestätigung der familiären Bindung von der gemeinsamen Abreise überzeugen kann und so den Startpunkt für dessen Leben an Land setzt.[332] Vergleichbar mit der

329 Damit unterscheide ich mich in der konkreten Darstellung der Konstellation an manchen Stellen von Wucherpfennig, der beispielsweise die erste Episode als Einheit liest.

330 Der Moment, als sich Karl dem Onkel unterordnet, macht die Ambivalenz zwischen Flucht und Unterwerfung nochmals deutlich. Karl verabschiedet sich vom Heizer mit einem »kritisch-revolutionären Auftrag« (Ruf, Urs: Franz Kafka: Das Dilemma der Söhne. Das Ringen um die Versöhnung eines unlösbaren Widerspruchs in den drei Werken »Das Urteil«, »Die Verwandlung« und »Amerika«, Berlin (West) 1974, S. 78.): »Dir ist ja unrecht geschehen wie keinem auf dem Schiff, das weiß ich genau. […] Du mußt dich aber zur Wehr setzen, ja und nein sagen, sonst haben doch die Leute keine Ahnung von der Wahrheit.« (Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 41.) Als Karl sich unterwirft, lehrt er den Heizer eine Lebensweisheit, die diesen von solchen Situationen der Unterwerfung künftig befreien soll.

331 »Er stand zwischen dem Onkel und dem Kapitän und glaubte vielleicht durch diese Stellung beeinflußt die Entscheidung in der Hand zu haben.« (Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 39.)

332 Wie stark die Begegnung zwischen dem Heizer und Karl und danach zwischen Karl und dem Onkel als sinnliche Verführung gelesen werden kann, zeigt das Ende, als Karl zu weinen beginnt, »während er die Hand des Heizers küsste[;] [er] […] nahm die riesige, fast leblose Hand und drückte sie an seine Wangen, wie einen Schatz, auf den man verzichten muss« (ebd., S. 41). Der Onkel begegnet dem, indem er verständnisvoll reagiert, Karl »nur mit dem leichtesten Zwang« (ebd.) vom Heizer wegstößt und so selbst in die Rolle des Verführenden tritt.

Verführung durch das Dienstmädchen in der Urszene geschieht dies über eine Handlung, in der übergriffige, aggressive Sinnlichkeit und Verführung nahe beieinanderliegen. Als Karl fast schon auf dem Beiboot angelangt erneut zu weinen beginnt, fixiert ihn der Onkel, der an dieser Stelle auffällig gehäuft mit dem Titel »Senator« benannt wird, mit der rechten Hand unter dem Kinn und streichelt ihn gleichzeitig mit der anderen Hand, bis Karl willig ins Boot steigt.[333]

Im nächsten Teil behält Karl die Position des Unmündigen. Von Pollunder wird er verführt, zum Besuch des Landhauses gedrängt und unterwegs körperlich bedrängt,[334] wobei erst Klara die Position der wirklich aggressiven Sinnlichkeit einnimmt. Im Landhaus wird Pollunder in den Augen Karls zu einem (unfähigen) Beschützer, während Green zum Konkurrenten um die Gunst des Onkels wird – »mischt er sich noch gleichzeitig zwischen mich und den Onkel ein«,[335] werden Karls Gedanken über Green zitiert. Green setzt sich durch und darf schließlich das Urteil des Onkels (der Vaterfigur) verlesen. Auf dem Weg nach Ramses unterwirft sich Karl Delamarche, ohne diesen allerdings als vollendete Vaterfigur zu betrachten. Der Weg nach Ramses stellt weniger eine neue Konstellation denn einen Übergang dar. Im Hotel Occidental nimmt die Oberköchin die Rolle der Schutzperson ein, sie hat aber am Ende von Karls Aufenthalt zugleich Anteil am Urteil, indem sie ihren Einfluss auf den Oberkellner nicht bis zum Ende geltend macht. Der Liftjunge Renell wird zum Konkurrenten um die Gunst der älteren Damen, der Oberkellner zum Konkurrenten um die Oberköchin. Oberportier und Oberkellner teilen sich die Macht, während Therese die Position des sinnlichen Moments innehat und Karl, ganz so, wie es sich dieser zuvor beim Onkel gewünscht hat, an seinem Bett besuchen darf. Erst in Person des Oberportiers mutiert die Sinnlichkeit zu einer Aggression, und Karl wird erneut körperlich bedrängt. Auch Robinson versucht Karl zu verführen, indem er ihn mit Streicheleinheiten berührt. Er kann Karl aber nur durch die ausweglose Lage dazu zwingen, zusammen mit ihm in die Stadt zu fahren. Zuletzt wird Brunelda zu einer Vaterfigur, die allerdings nicht ganz eigenständig handelt und mitunter von Delamarche gelenkt wird. Während die weibliche Figur zur dominanten Person wird, kehrt auch Karl die Situation um und will vordergründig fliehen.[336] Die Geschlechtergrenzen haben sich allerdings schon zuvor verwischt, und selbst wenn man Brunelda und nicht Delamarche als Vaterfigur der Episode liest,

333 Der Griff unters Kinn wiederholt sich bei Green, der Klara beim Essen im Landhaus unters Kinn greift. Stärker als zwischen dem Onkel und Karl wird dieser Übergriff sexuell konnotiert. Selbst Karl erkennt, dass Green, »dieser alte ausgepichte Newyorker Junggeselle, mit deutlicher Absicht Klara berührte« (ebd., S. 68).

334 Entsprechend wird Karls Bedürfnis, nach dem Essen nach New York zurückzukehren, geschildert, als hätte er eben seinen Onkel betrogen. Karl wünscht sich an dieser Stelle gar, zurückzukehren und den Onkel am Morgen in seinem Bett zu überraschen.

335 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 65.

336 Karl ist nach intensivem Zureden des Studenten durchaus zum Verbleib bei Delamarche und Bru-

hat sich an der Handlung zu Beginn des Aufenthalts nicht viel mehr verändert, als dass Karl per Urteil mit Gewalt am Ort festgehalten und nicht mehr verstoßen wird. Ansonsten ist die Grundkonstellation auch in dieser Episode vergleichbar mit den bisherigen Teilen. Mit Robinson erhält Karl einen Konkurrenten, und von Brunelda geht eine Sinnlichkeit aus, die spätestens auf dem Balkon einmal mehr in Aggression umschlägt.

Die Betonung, dass sich Brunelda doch irgendwie von anderen Figuren unterscheidet, ist für Wucherpfennig wichtig, da er davon ausgeht, dass die verschiedenen Episoden als Wiederholung einer einheitlichen Konstellation gelesen werden müssen, die Episoden allerdings nicht willkürlich geordnet, sondern durch zwei zentrale Ereignisse verknüpft sind. So werde die mehrfache Umbesetzung mit dem ursprünglichen Ereignis ausgelöst, dass Karl Vater geworden ist. Die Geburt des Kindes lässt diesen eigentlich selbst zur Vaterfigur werden, generiert allerdings ambivalent dazu eine Überforderung. Karl versucht dieser zu entgehen, indem er sich selbstdisziplinierend anderen, weitaus stärkeren Vaterfiguren wie beispielsweise dem Onkel unterordnet. So erlebt Karl mit der Geburt seines Kindes den Auslöser seiner Geburt als unmündig Ankommender in Amerika. Diese Ambivalenz zwischen Mündigkeit und Unterwerfung, zwischen Wunsch zur Selbstbestimmung und Verzicht setzt sich in Amerika über die gleichzeitige Anbiederung an Vaterfiguren und den Versuch fort, sich über die Verführungspersonen doch wieder der Macht der Familie zu entziehen. Als Höhepunkt dieser Ambivalenz wirkt der Verstoßungsakt, den Karl zugleich sinnlich anstrebt, wie er ihn einmal ausgesprochen nicht nutzen kann, weil er sich gleich wieder neuen Vaterfiguren unterordnet. Der Drang zur Flucht verstärkt sich, als Karl das Familienbild, das Foto mit dem drohenden Vater, verliert. Doch auch mit diesem Antrieb im Rücken, die Familie endlich hinter sich zu lassen, ergibt sich keine Möglichkeit zur Flucht. Vielmehr führt der Weg vom Onkel zu Brunelda, damit erst von der Vaterherrschaft zur frühkindlichen Mutterherrschaft, später von der Welt ödipaler Konflikte in die Welt des frühkindlichen Narzissmus und dadurch, wie Wucherpfennigs eigentliche These lautet, direkt in eine »narzisstische Regression«.[337] Als »Boy Who Wouldn't Grow Up«[338] (Peter Pan) verdrängt Karl die Ambivalenzen, indem er sich einer weiteren Entwicklung verweigert. Damit sind diese allerdings nicht aufgehoben, sondern nur »ins Endlose«[339] fixiert. Zum Verständnis dieser These bedarf es einer Klärung der Symptome der narzisstischen Regression. In Wucherpfennigs Verständnis ergeben sich darin zeitgleich eine Allmachtsphantasie des Ichs wie die Erkenntnis einer »Nichtigkeit des Ichs«,[340] da der

nelda gewillt, entsprechend ist Robinson wieder ein ganz normaler Konkurrent und nicht eine Figur, die mit Karl um die Gunst einer Person kämpft, die Karl gar nicht anstrebt.

337 Wucherpfennig: Wiederholungszwang, 1997, S. 147.

338 Vgl. Boa: Karl Rossmann, or the Boy Who Wouldn't Grow Up: The Flight from Manhood in Kafka's »Der Verschollene«, 2005.

339 Kafka: Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit, 1967, S. 86.

340 Wucherpfennig: Wiederholungszwang, 1997, S. 148.

Zustand infantiler Abhängigkeitsverhältnisse notwendig fragil bleiben muss, weil zur Aufrechterhaltung der Selbstzufriedenheit eine ständige Zufuhr an Zuspruch benötigt wird. Vor diesem Problem steht der familienlose und einsame Mensch, der sich zwar von der Abhängigkeit gelöst hat, nun aber keinen Zuspruch mehr erhält. In Richtung Brunelda gedrängt, versucht Karl diese Ambivalenzen zu bewältigen, indem er diese gefangen in der Wiederholung erst umzukehren und dann zu fixieren versucht. Stand Karl bisher der Versuchung nahe, sich von der Vaterfigur zu lösen, hängt er sich nun an Brunelda. Bei dieser, ausgestattet mit einer sichtbaren »frühkindlich-tyrannischen Launenhaftigkeit«,[341] hat sich die narzisstische Regression perpetuiert. Zwar geht von ihr an einigen Stellen auch eine Lust aus, doch wenn sie quengelt, ausruft oder in einem Karren umhergeschoben wird, dann ist in ihr »das Kind zur Herrschaft gekommen«.[342] Der »tyrannisch-frühkindliche Liebeswunsch«[343] Bruneldas erscheint in Form einer »bedingungslosen Zuneigung«[344] als Gegenbild zur strengen Vaterfigur. Dahin zieht es Karl am Ende, doch darin findet er, wie die Infantilität Bruneldas zeigt, ebenso wenig einen Ausweg aus der Sackgasse Amerika wie in den bisherigen Unterwerfungen unter die Vaterfiguren. Entsprechend führt der Wunsch nach Emanzipation für Karl »unabwendbar und immer schneller in die Regression«.[345] Allerdings handelt es sich dabei nicht um eine simple Regression, sondern um eine Regression »im Zeichen der Ambivalenz«.[346] Jeder Emanzipationsversuch drängt Karl tiefer in die narzisstische Regression. Der Wunsch, die Familie zu verlassen, steht dem Wunsch, ein tyrannisches Kind zu werden, gegenüber; Emanzipation führt in die Regression, die Kälte der Familie hinter sich gelassen, setzt sich diese in der Sachlichkeit des Systems fort, und der Ausbruch aus der Familie führt nur noch tiefer in die Machtstrukturen der Familie hinein.[347] All dies geschieht so lange, bis die Ambivalenzen endgültig fixiert sind und die Dialektik nur noch stillzustehen scheint.

Wucherpfennig liest die Wiederholungen und Ambivalenzen innerhalb der Familienkonstellation anhand fragmentarischer Bezüge zu Adornos Kunst- und Gesellschaftstheorie im Kontext der kapitalistischen Moderne. Noch viel konkreter als dessen sicherlich richtigen, jedoch sehr allgemein gefassten Beobachtungen können sowohl die narzisstische Regression als auch der in der Familienkonstellation angelegte Wiederholungs-

341 Ebd., S. 149.

342 Weil im *Verschollenen* Sexualität in die Kindheit führt – exemplarisch das Dienstmädchen, das Karl erst auszuziehen beginnt und ihn danach mütterlich streichelt und pflegt –, steht dies, wie Wucherpfennig betont, auch nicht im Widerspruch zu Bruneldas aggressiver Annäherung an Karl.

343 Wucherpfennig: Wiederholungszwang, 1997, S. 149.

344 Ebd.

345 Ebd., S. 152.

346 Ebd.

347 Selbst das Reich der Arbeit ist für Karl, wie die Lage im Hotel und beim Onkel zeigt, eng mit der Familienkonstellation verknüpft.

zwang im Zeichen der Ambivalenz der Warenwelt gelesen werden. Beides konstituiert sich im *Verschollenen* unter den Bedingungen eines vom Roman erschaffenen Amerikas, in beiden Bestandteilen wirkt dessen Struktur, die in ihrer Dialektik der Aufklärung und Beschleunigung in Regression umschlägt und zur Wiederholung des Immergleichen drängt. Entscheidend für diese Beobachtung ist das Theater von Oklahama. Als Institution steht es in enger Verbindung mit dem Wiederholungszwang, sei es nur schon deswegen, weil je stärker eine Theatervorführung von Erfolg gekrönt ist, desto mehr der Markt dazu drängt, die Aufführung zu wiederholen. Doch das ist noch nicht der entscheidende Punkt. Im Theater von Oklahama werden der Mythos Amerika und die dazugehörigen Ambivalenzen auf ihre Spitze getrieben. Utopie und Regression, Engel und Teufel, Kunst und Warenwelt, Rennbahn und Unternehmen, orchestrale Musik und Trompetenblasen als mechanische Abfolge, Unterhaltung und Lethargie und kindliche Leichtigkeit und Arbeitswelt halten sich hier in ihren Extremen die Waage.[348] Zwei Punkte sind dabei besonders zu betonen: die radikalisierte Kontinuität der Familie und die im Theater erfahrene leere Zeit, in der im Moment der vollständigen Synchronisierung die Vernichtung des Helden eintritt.

Der Wiederholungszwang bildet, vermittelt über die Wiederkehr der aus Europa übernommenen patriarchalen Familienkonstellation, lange Zeit ein Handlungsmuster, das zwar in Verbindung zur gesellschaftlichen Struktur steht, jedoch als relativ autonome Struktur funktioniert. Entsprechend bieten sich psychologische Untersuchungen an, die die Familie als isoliertes Gefüge betrachten. Im Theater von Oklahama jedoch modernisiert sich die Familienkonstellation radikal, und die Familie geht untrennbar in der Warenwelt auf – nicht als Auslöschung der aus Europa mitgenommenen patriarchalen Familie, sondern als Integration eines älteren Herrschaftsmusters in die neue Gesellschaft in Form eines kulturindustriellen Produkts, das die bisherige Konstellation als Massenware standardisiert.[349] Verführerin ist nun die Werbung, die Karl und andere Personen dazu bringt, sich beim Theater zu melden.[350] Der Erzähler weist zwar noch explizit darauf hin, dass es viele Plakate gebe und deren falsche Versprechen bekannt seien, doch selbst seine Stimme unterliegt der verführerischen Kraft der Werbung.

348 Kompatibel wäre diese Lesart auch mit Thomas Anz' Betonung des Ersten Weltkriegs (vgl. Anz: Kafka, Krieg und das größte Theater der Welt, 1996). Der Krieg und seine nationalistische Mobilmachung, beides verstanden als Krisenelement, versuchen ebenfalls, die Ambivalenzen zu fixieren, indem strukturelle Krisenursachen nicht gelöst, sondern über die Negation von Klasseninteressen verdrängt und verschoben werden. Dies hebt allerdings die Krise nicht auf, sondern verschiebt ihre Wirkung ganz wie im Theater zu einem freudigen Willen nach Vernichtung.

349 Wucherpfennig beschreibt zwar, wie das »familiale Hier und das Dort des Business« (Wucherpfennig: Wiederholungszwang, 1997, S. 155) untrennbar zusammenhängen, ohne allerdings zu bemerken, wie sich dies als fixierte Ambivalenz erst im Theater richtig bemerkbar macht.

350 Die Konsumgesellschaft ist Verführerin wie repressives Organ. So verspricht die Werbung und droht zugleich: »Verflucht sei, wer uns nicht glaubt!« (Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 295.)

So beinhaltet die Anzeige des Theaters eine derart »große Verlockung«,[351] dass Karl nicht widerstehen kann, sich beim »großen Unternehmen«[352] zu melden. Und auch andere Teile der Familienkonstellation standardisieren sich innerhalb des Unternehmens.[353] Der Führer der Werbetruppe wird von den aufgenommenen Angestellten in einer feierlichen Rede als »Vater der Stellungsuchenden«[354] gepriesen, während dieser selbst hoch oben in der Schiedsrichtertribüne das Anstellungsprozedere überwacht. Erst nach seinem Urteil werden Karl und andere in die Familie des Theaters aufgenommen. Auch wenn es kein Anzeichen dafür gibt, dass die Urteile anders ausfallen könnten, denn entgegen bisherigen Synchronisationsbestrebungen sind die Hürden im Theater äußerst niedrig. Allerdings sind sie dies vor allem, weil der Mensch im Theater jegliche Widerstände aufgegeben hat und zum formbaren Objekt geworden ist.

Der Formungsprozess steht sowohl in Verbindung mit der Warenwelt als auch mit Karls narzisstischer Regression. Dafür muss berücksichtigt werden, dass Narzissmus, wenn auch anders, als bisher vielleicht impliziert, nicht einfach einen Rückschritt in eine zu durchlaufende Kindheitsphase bedeutet. Narzissmus ist in diesem Sinne weniger als Krankheitsbild und stärker als eine bürgerliche Subjektform zu lesen, so wie dies der Wertkritiker Peter Samol unlängst in einem Aufsatz herausgearbeitet hat.[355] In diesem Verständnis hat Narzissmus eine gesellschaftliche Ursache. Diese liegt mit Adorno gesprochen darin, »dass das Individuum durch die fast unüberwindlichen Schwierigkeiten, die sich jeglicher spontanen und direkten Beziehung zwischen Menschen heute in den Weg legen, dazu gezwungen wird, seine ungenutzten Triebenergien auf sich selbst zu lenken«.[356] Damit folgt die Abfolge der Episoden bei Kafka einer zweiten Logik, die bei Wucherpfennig keine Beachtung findet: Karl wendet sich von der Realität ab, in-

351 Ebd.

352 Ebd., S. 296.

353 Selbst entfernte Elemente, in denen sich die gesellschaftlichen Strukturen Amerikas bisher zeigten, verschmelzen im Theater unerkenntlich mit ihrer Erscheinung. Zeigte sich beispielsweise der Bewegungszwang bisher in einer ständigen Bewegung der Angestellten und Arbeiter oder im städtischen Verkehr, verschmilzt dieser im Theater über die Topografie der Rennbahn, auf der das Theater seine Angestellten rekrutiert, mit den Bedingungen des Unternehmens selbst.

354 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 313.

355 Vgl. Samol, Peter: All the Lonely People. Narzissmus als adäquate Subjektform des Kapitalismus, in: krisis. Kritik der Warengesellschaft (4), 2016. Nur damit keine Missverständnisse entstehen: Samols Artikel zur bürgerlichen Subjektform enthält den bekannten blinden Flecken der Wertkritik, insofern es – alles auf eine wesentliche Kategorie reduziert – für ihn in Zeiten des »selbst verwertende[n] Wert[s]« (ebd., S. 31) einzig Ohnmacht oder Narzissmus als Subjektformen geben kann. Abseits der bekannten Frage, welche Rolle die Perspektive des Klassenkampfs spielen könnte, wäre der Begriff des Narzissmus zwingend zu differenzieren, wenn man nicht jedes erdenkliche Symptom darunter fassen möchte.

356 Adorno, Theodor W.: Die revidierte Psychoanalyse, in: Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W. (Hg.): Sociologica II. Reden und Vorträge, Frankfurt a. M. 1962, S. 131.

dem er sich gleichzeitig einem Ich zuwendet, bei dem das Individuum eine »absolute, wenn auch nur imaginierte Macht besitzt«.[357] Das Theater von Oklahama entspricht in seiner Überformung der Realität dieser »Illusion der Omnipotenz«[358] des Ichs in einer doppelten Weise, indem es sowohl die subjektivierte Wahrnehmung als auch die objektiven Bedingungen für den Übergang fördert. Erstens fungiert das Theater als Vervollständigung einer narzisstischen Phantasie, in der die Illusion der Macht des Ichs aufrechterhalten wird. Aus dieser Perspektive nimmt Karl das Theater wahr, wenn er glaubt, endlich den realisierten Mythos Amerika gefunden zu haben, in dem jeder zu jeder Zeit alles werden kann, was er nur will. Zweitens verstärkt die Theaterbürokratie diese Wahrnehmung, indem sie Geltung inszeniert und Karl glauben lässt, endlich die Wahrheit sagen zu dürfen.[359] So wird eine Illusion der Allmacht erzeugt, indem der Angesprochene nie falsch zu liegen scheint und damit eine ständige Zufuhr an Wertschätzung erhält. Es bleibt allerdings bei der Illusion, da die neuen Angestellten nicht bemerken, dass die Theaterbürokratie gerade darauf ausgerichtet wurde. So stellt das Theater als Unternehmen des Spektakels die bestmögliche Umwelt für den Narzissten her. Jeder Name, und sei die Person noch so unwichtig, erhält hier ihren Platz auf der Anzeigetafel und jeder Ankommende erhält irgendeine Aufgabe, und sei es auch nur, dass für eine Nichtigkeit ein Büro und eine Jobbezeichnung bereitgestellt werden. Diese Verbindung von sozialer Umwelt und Subjektform legt einen Gedanken nahe, den Samol in seiner Analyse zum Narzissmus bereits ausgeführt hat: In der Warengesellschaft ist der Narzissmus die kongeniale Subjektform des Kapitals. Stimmt dies nur ansatzweise, müsste die narzisstische Regression, wie sie Karl erlebt, nicht mehr nur mit Blick auf die familiäre Konstellation hin gelesen werden, sondern ebenso in Verbindung mit der Struktur Amerikas.[360]

Man mag dies auf den ersten Blick als relativ willkürliches Deutungsverfahren bei der Lektüre des Schlusskapitels lesen, doch nimmt man den vom Roman gegen Ende betonten kindlichen Status des Erwachsenen ernst, gibt es im Text einige Hinweise, die

357 Samol: All the Lonely People. Narzissmus als adäquate Subjektform des Kapitalismus, 2016, S. 4.

358 Ebd., S. 18.

359 Man beachte beispielsweise die Antwort Karls auf die Fragen bei der Anstellung: »›Waren Sie dort zufrieden?‹ ›Nein!‹ rief Karl, ihm fast in die Rede fallend. Karl bereute die unbedachte Art seiner letzten Antwort, aber es war zu verlockend gewesen, das Nein hinauszuschreien, denn während seiner ganzen letzten Dienstzeit hatte er nur den größten Wunsch gehabt, irgendein fremder Dienstgeber möge einmal eintreten und diese Frage an ihn richten.« (Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 309.)

360 Im Anschluss an die folgenden Absätze wird die entscheidende Frage vielleicht darin liegen, ob das Theater tatsächlich etwas mit dem Kapital zu tun hat. Ich glaube, wie schon bei Kafkas *Auf der Galerie*, dass das Theater, das explizit als ›Unternehmen‹ bezeichnet wird, das in seiner Werbung wie ein solches handelt und das sowohl in seiner Arbeitsintensivierung als auch in technologischen Fragen, beispielsweise bezüglich der Telefone, mit den zwei anderen Unternehmen vergleichbar ist, zwingend in Verbindung mit dem Kapital gelesen werden muss.

eine solche Lektüre stärken – dass sich am Ende die Erwachsenen plötzlich wie Kinder benehmen, verdeutlicht nebenbei bemerkt nochmals, dass es sich beim Narzissmus nicht um einen Rückfall in das Kindesalter handelt, sondern um eine Subjektform des Erwachsenen innerhalb der modernen Gesellschaft. Im Theater von Oklahama wird Kindsein nicht mehr im Sinne einer unreifen Infantilität Bruneldas erlebt, sondern als eine bis ins Alter reichende, vordergründig freie Kindheit. So wirkt das Theater auf den ersten Blick wie ein großer Kindergarten, in dem die Beteiligten tun und lassen können, was sie wollen. Dies zeigt sich schon bei Karls Ankunft. Die Frauen in Engelskostümen machen Lärm auf ihren Trompeten, während die Männer in Teufelskostümen je zur Hälfte auf der Trompete oder auf der Trommel spielen dürfen. Wahlloser Lärm scheint hier bedeutsamer als gekonnte Musik. Für ein wenig Beachtung reicht es aus, dass Karl, dessen musikalisches Talent in seiner Eigenwahrnehmung bisher stets größer war, als dieses tatsächlich vorhanden zu sein scheint, ein Stück auf der Trompete spielt.[361] Doch während die Erwachsenen zu Kindern werden, spielen tatsächliche Kinder eine seltsame Rolle. So bemerkt Karl, nachdem er seine Rekrutierung abgeschlossen hat, dass vor der Tribüne, wo zuvor das Orchester spielte, nur noch Kinder stehen, die sich um eine Feder raufen. Hierauf nimmt Karl mit einer sprachlosen Geste Bezug, die nicht restlos entschlüsselt werden kann: »Karl zeigte auf die Kinder, der Diener aber sagte, ohne hinzusehen: ›Kommen Sie rascher, es hat sehr lange gedauert, ehe Sie aufgenommen wurden. Man hatte wohl Zweifel?‹«[362] Unklar, was Karls fragende Geste überhaupt bedeuten soll, weigert sich der Diener, auf das Zeichen einzugehen. Vielleicht liegt die Ursache dieser Weigerung darin, dass der Anblick spielender Kinder als etwas Ungewohntes erscheint, da die Erwachsenen im Theater den Status von Kindern erhalten haben. Zumindest legt dies die folgende Szene nahe. Der Diener drängt Karl nun an die Esstische, wo sich die aufgenommenen Erwachsenen erneut wie Kinder benehmen. »Fröhlich und aufgeregt«[363] schreien sie umher, um dadurch die Aufmerksamkeit des Vorgesetzten zu erlangen. Später, auf dem Weg zum Zug, verdichten sich die Anzeichen, dass das Theater eigentlich ein großer Kindergarten ist. Der einzige Ge-

361 Ich glaube nicht, dass Karl, wie Franziska Schößler ausführt, eigentlich ein versteckter Künstler ist. Die schlecht gespielten Soldatenlieder »als Signal eines Künstlertums [zu lesen], das nicht preisgegeben [werden] will« (Schößler: Verborgene Künstlerkonzepte, 1998, S. 285), mag über den Querverweis auf die Biografie Theodor Körners noch halbwegs schlüssig sein. Doch dem Argument, dass der Wunsch, Ingenieur zu werden, im Motivkomplex des Soldaten stehe, was wiederum mit dem Soldatenlied und der Kunstproduktion zusammenhänge, entsprechend eine »Fusion von Künstler und Techniker« (ebd., S. 286) stattfinde, sich also im Wunsch, Ingenieur zu werden, die Leidenschaft für das Soldatenwesen und damit zugleich »indirekt seine Künstlerlaufbahn« (ebd.) fortsetzen, kann ich – trotz des interessanten Gedankens – nicht mehr folgen. Zu weit entfernt sich dies vom Text, aber auch vom Kontext der Industrialisierung.

362 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 312.

363 Ebd., S. 313.

genstand, den die angeworbene Truppe besitzt, ist ein Utensil für Kinder: »[D]as einzige Gepäckstück war eigentlich der Kinderwagen, der jetzt an der Spitze der Truppe, vom Vater gelenkt, wie haltlos auf und nieder sprang.«[364] Doch nicht der eigentliche Besitzer des Wagens handelt wie ein Vater, sondern der Transportleiter übernimmt diese Rolle, und zwar für die gesamte Reisetruppe:

> »Bald faßte [der Transportleiter] selbst mit einer Hand die Lenkstange des Kinderwagens und erhob die andere, um die Truppe aufzumuntern, bald war er hinter der letzten Reihe, die er antrieb, bald lief er an den Seiten entlang, faßte einzelne Langsamere aus der Mitte ins Auge und suchte ihnen mit schwingenden Armen darzustellen, wie sie laufen müßten.«[365]

Damit weilt man wieder am Beginn des Romans. Erneut scheint sich Karl nahe dem Zustand der Geburt zu befinden, und erneut beginnt diese Geburt mit einem In-Bewegung-Setzen der Masse. Im Unterschied zum Anfang hat sich Karl aber derart synchronisiert, dass keine Angst mehr besteht, dass er ans Geländer gedrückt wird. Langsame Personen werden allerdings weiterhin besonders ermahnt, dass sie ihre Grundgeschwindigkeit anzupassen haben.[366] Auch in einem zweiten Punkt unterscheidet sich die Szenerie vom Beginn. Entgegen der Ankunft in Amerika und dem strengen Lehrplan des Onkels lehrt der Transportleiter die Angestellten nun spielerisch, wie sie sich zu bewegen und zu benehmen haben. Die Situation der erwachsenen Kinder entspricht dadurch einer merkwürdigen Variation bisheriger familiärer Verhältnisse. Noch immer lehrt eine Vaterfigur, wie man sich zu benehmen hat. Noch immer will den Unmündigen niemand zuhören. Der Führer der Werbetruppe, der »Vater der Stellungsuchenden«,[367] geht in seiner erhöhten Position weder auf das Geschrei noch auf die Lobpreisungen der neuen Angestellten ein. Und noch immer geht es nach der Geburt um eine Formung und Selbstdisziplinierung der Unmündigen, denen sogar das Laufen und damit erneut das vorgegebene Tempo beigebracht werden muss. All dies legt nahe, dass die Angestellten auch im Theater im Zustand der Entfremdung verbleiben. Neu

364 Ebd., S. 316.

365 Ebd., S. 316 f.

366 Sabine Hark nennt das Schlusskapitel infolge solcher kleiner Anpassungsleistungen eine »Allegorie einer normalisierenden Moderne«, weil im Theater »Erfahrung von Kontingenz« mit »möglichkeitsreduzierender Normalisierung beantwortet« werde (Hark, Sabine: Deviante Subjekte. Normalisierung und Subjektformung, in: Sohn, Werner; Mehrtens, Herbert (Hg.): Normalität und Abweichung. Studien zur Theorie und Geschichte der Normalisierungsgesellschaft, Opladen 1999, S. 66). Das Theater ist derart komplex, dass Karl stets Mühe bekundet, seinen Weg zu finden. Allerdings findet er zugleich immer wieder Vorgaben, die es ihm ermöglichen, mit dem Strom zu schwimmen und so Teil der normierten Gesellschaft zu werden.

367 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 313.

ist allerdings, dass die ambivalente Beziehung von Flucht und Akzeptanz stillzustehen scheint. Es ist nicht mehr die Figur der Verführung, in der die Unmündigen einen Ausweg sehen und von der sie zurück zur Macht gebracht werden. Vielmehr haben diese die Rückkehr als Höhepunkt einer jeden Flucht in ihr eigenes Verhalten implementiert. Im Theater flüchten die Unmündigen auf dem temporeichen Weg in die Verschollenheit, wie sie in ihrer Fluchtbewegung zugleich die normierende Macht der Gesellschaft und der unternehmerischen Familie akzeptiert haben.

Beides sind Symptome des Narzissmus als Subjektform, wenngleich sich im Theater zwei ungleichzeitige Erscheinungsformen zu synthetisieren beginnen. Einerseits strebt der Mensch, wie mit Verweis auf Peter Samol schon erwähnt, aufgrund der realen Umstände, das heißt aufgrund eines Gefühls der »Ohnmacht gegenüber dem objektivierten gesellschaftlichen Prozess«,[368] nach einer Innerlichkeit, in der er selbst noch Herrscher ist. Doch weil die Realität sich nicht ändern will und wie ein ständiger Druck wirkt, »flieht das Subjekt [die reale Ohnmacht ahnend] in das Bestreben nach völliger Auflösung, wobei es am liebsten einen völligen Nullzustand des eigenen Seins erreichen würde«.[369] Diesen Zustand, das heißt die Hoffnung, die Widersprüche und das Verlangen hinter sich zu lassen, erreicht Karl als Verschollener in den Weiten Amerikas. So offenbart sich im Wiederholungszwang, der in der Starre der Bewegung endet, mit einem Terminus Freuds gesprochen, ein Todestrieb.[370] Ausdruck hiervon ist Karls Anmeldung im Theater als ›Negro‹, ein Name, der angesichts der historischen Umstände auch ohne Bezug zu Holitschers Reisebericht nicht gerade hoffnungsvoll klingt. Auf der anderen Seite aber wird der Narzissmus im Theater ins Positive gedreht. Ganz im Sinne postfordistischer, narzisstischer Subjektformen resultiert der Konflikt zwischen Gesellschaft und Individuum nicht mehr wie im Fordismus im autoritären Charakter, der in einer Verlagerung das »Größen-Selbst externalisiert und einer äußeren Autorität zuschreibt«,[371] sondern erst einmal in einer »forcierten Anpassung an die von außen gestellten Anforderungen, wobei sich die Individuen eine mehr oder weniger lange Zeit lang [sic] vormachen, wirklich alles erreichen zu können«[372] – selbst dann noch, wenn der Unterdrückte freiwillig den Namen des Sklaven wählt. Allerdings vermag die Gesellschaft für das erfolgreiche Gelingen keine empirischen Beweise zu liefern. Die eigenen Erfahrungen, die Subalternisierung in Amerika, bestätigen vielmehr, dass ganz im Gegenteil davon immer weniger möglich ist. Für die flexibilisierten Subjekte gibt es gemäß Samol nur eine Lösung:

368 Samol: All the Lonely People. Narzissmus als adäquate Subjektform des Kapitalismus, 2016, S. 19.

369 Ebd.

370 Vgl. Freud, Sigmund: Jenseits des Lustprinzips, in: Freud, Sigmund: Gesammelte Werke XIII, Frankfurt a. M. 1987, S. 3–69. Freud reflektiert mit dem Begriff ›Todestrieb‹ die Beobachtung, dass der Wiederholungszwang in vielen Fällen nicht mit dem Lustprinzip erklärt werden kann.

371 Samol: All the Lonely People. Narzissmus als adäquate Subjektform des Kapitalismus, 2016, S. 42.

372 Ebd. Vgl. dazu auch das Unterkapitel ›Die komplexe Zeit der Lohnarbeit‹.

»Die Individuen tun daher alles, um dieses Gefühl zu verdrängen bzw. zu überspielen, denn es fühlt sich für sie an wie ein Todesurteil. Wie das zum Kapital gewordene Geld, das nach seiner gelungenen Vermehrung sofort wieder nach der nächsten Investitionsmöglichkeit suchen muss, so müssen auch sie sich sofort wieder auf die Suche nach dem nächsten Erfolg oder dem nächsten tollen Konsumerlebnis begeben. Es ist eine unausgesetzte Rückkopplungsschleife, die kein Ziel hat. Sowohl das Kapital wie auch die narzisstische Persönlichkeit befinden sich damit in einer unendlichen, absolut leeren und sinnlosen tautologischen Bewegung – und genau deswegen ergänzen und befördern beide einander so gut.«[373]

Zur kongenialen Subjektform des Kapitals wird der flexibilisierte Narzisst, weil er in seiner Anpassungsfähigkeit und ständigen Suche nach neuen Konsumerlebnissen eine der abstrakten leeren Zeit des Kapitals angemessene Existenzform gefunden hat und weil er in der Suche nach neuem Erfolg ideologisch wie ökonomisch den repetitiven Zyklus antreibt. Doch in welchem Zusammenhang steht dies mit Karl? Liest man das letzte Kapitel wie die bisherigen Episoden, drängt es diesen auf der Rennbahn gleichzeitig in Richtung Todesurteil, wie er die neuen Anforderungen ins Positive gedreht hat. Dadurch enthält Karls Verhalten Elemente beider Formen des Narzissmus. Doch man muss das paradoxale Phänomen, dass Karl als Verschollener der Illusion erliegt, sich erstmals selbstbestimmt bewegen zu können, wie es ihn gleichzeitig zur kompletten Auflösung des Ichs drängt, genau lesen. Denn es drängt Karl nicht direkt zum Tode, sondern (nach der Auslöschung seiner Vergangenheit) in Richtung des endlosen, im Theater dafür umso ereignisvolleren Weges dorthin. Die beiden Existenzformen des Narzissmus synthetisiert, findet Karl, integriert und synchronisiert mit der Theatergesellschaft, einen Ausgleich im Konflikt zwischen der ereignisvollen, irreversiblen konkreten Zeit des Individuums und der leerlaufenden, reversiblen abstrakten Zeit des Kapitals, indem er sich als namenloses, verschollenes Individuum in der abstrakten Zeit auflöst, die ihm als Dank für die Auslöschung eine ereignishafte Inszenierung von Individualität verspricht.

Doch woran lässt sich dies festmachen? Das Theater von Oklahama treibt die Perpetuierung desjenigen Zustands voran, der sich bisher erst episodenartig abgezeichnet hat. So wird der Held, endlich aufgenommen in die Familienkonstellation des unternehmerischen Theaters, nun im Kreislauf des Immergleichen festgehalten und infolge der Synchronisierung mit dem Theater endgültig vernichtet. Seine Ausweispapiere verliert Karl zwar schon bei seiner Entlassung aus dem Hotel, während er mit dem Oberportier kämpft. Erst im Theater aber entspricht seine Identität derjenigen des in der kapitalistischen Moderne Verschollenen.[374] Mit der Anmeldung löst der Held Namen

373 Ebd., S. 43.

374 Vgl. auch den Befund von Mark Anderson: »Negro seems less a pseudonym than the lack of a name.

und Vergangenheit auf, um sich anpassungsfähig, das heißt mit großer »innerer Leere«,[375] seinem Schicksal als Arbeitskraft hinzugeben. Im »großen Unternehmen«,[376] das alle aufnimmt, wird die Dialektik von Individuum und Masse stillgelegt und die leere Zeit des Kapitals offengelegt, indem Individualität zugunsten von spektakulär inszenierten »Charaktermasken«[377] vernichtet wird.[378] Die Angestellten glauben zwar, dass sich ein jeder eine solche Maske gemäß individueller Fähigkeit auswählen dürfe, doch sie unterliegen der Illusion, dass sie die Auswahl treffen, während es vielmehr so ist, dass das Theater entsprechende Büros zur Verfügung stellt.[379] Schon Walter Benjamin hat dieses Phänomen der Charaktermasken angesprochen, wenn er davon spricht, dass den Bewerbern des Theaters überhaupt nichts zugetraut wird, außer sich selbst zu spielen.[380] Sich zu spielen bedeutet unter den Bedingungen der reellen Subsumtion der Warenwelt aber kein subversives Spiel mit Identitäten, sondern die Aufhebung des Ichs zugunsten von Charaktermasken. Diese lassen keinen Blick hinter die Masken zu, sondern konstituieren über die unternehmerischen Vorgaben überhaupt erst die Subjekte des Theaters. In dieser Fremdbestimmung werden die besitzlosen Menschen – »[n]iemand trug ein Gepäckstück«,[381] als die neuen Angestellten den Zug nach Oklahama besteigen – zu formbaren, vergangenheitslosen Variablen, die entsprechend der unternehmerischen Notwendigkeit eingesetzt werden können. Dass im Theater auch die oberen Angestellten nicht zu wissen scheinen, was eigentlich vor sich geht, steht dem

[…] Without a name, without material possessions […] Karl is now truly verschollen.« (Anderson: Kafka and New York. Notes on a Traveling Narrative, 1989, S. 151.)

375 De Bruyker: Das resonante Schweigen, 2008, S. 126.

376 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 296.

377 Marx: Das Kapital, Bd. I, 1968, S. 100. Der an dieser Stelle verwendete Begriff der Charaktermaske zielt nicht auf das Dahinterliegende, sondern auf den Ausdruck einer sachlichen Gewalt gesellschaftlicher Verhältnisse, also eigentlich auf »die Verdinglichung von Menschen« (Henning, Christoph: Charaktermaske und Individualität bei Marx, in: Marx-Engels-Jahrbuch 2009, Berlin 2010, S. 103). Henning betont, dass man den Begriff bei Marx in zwei Richtungen lesen kann. Entweder existieren die Menschen darin nur als Charaktermasken oder aber, diesen Vorschlag versucht er, nachzuzeichnen, es geht um eine implizierte Kritik an der politischen Ökonomie als Wissenschaft, die den Menschen nur in einer spezifischen Form betrachtet und alles andere ausblendet. Dieser zweiten Linie folgt sein Versuch, »der Macht der Charaktermaske ein gestärktes und möglichst autonomes Selbst entgegenzusetzen« (ebd., S. 122). Ob dies als politisches Projekt tatsächlich zielführend ist und Marx entspricht, sei dahingestellt.

378 Auf das Verhältnis von Individualisierung und Entindividualisierung hat auch Sabine Hark hingewiesen: »Karl wird zwar ›individualisiert‹ – für jede/n gibt es genau einen Ort –, aber diese Individualität macht ihn nicht unverwechselbar; er ist vielmehr wie alle anderen.« (Hark: Deviante Subjekte. Normalisierung und Subjektformung, 1999, S. 67.)

379 Entsprechend nennt Klaus Hermsdorf das Theater einen »irreal traumhaften Scheinbezirk des Lebens« (Hermsdorf: Kafka, 1961, S. 33).

380 Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften, Bd. II.2, Frankfurt a. M. 1992, S. 422.

381 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 316.

nicht entgegen, sondern zeigt vielmehr den nicht mehr zu verhindernden Selbstverwertungsprozess, in dem Karl und das Theater am Ende feststecken.

Erneut lassen sich diese Beobachtungen durchaus nahe am Text festmachen. Obwohl beim Theater verschwiegen wird, was dessen wirtschaftliche Hintergründe sind, werden einige seiner Eigenschaften ausgestellt. Dazu gehören vermittelt über die Rennbahn die Betonung der ständigen (zirkulären) Bewegung und der kulturindustrielle und spektakuläre Bestandteil der etablierten Ordnung des Theaters. Das Theater inszeniert eine permanente Illusion, deren Realitätsgehalt auch über die ausgeteilten Fotos nicht entschlüsselt werden kann. Selbst die Zeit wird vom Theater inszeniert. So erweckt die Werbung, ganz im Gegensatz zur endlosen Leere der Weiten Amerikas, den Eindruck einer irreversiblen Zeit:[382] »Es ruft nur heute, nur einmal! Wer jetzt die Gelegenheit versäumt, versäumt sie für immer! Wer an seine Zukunft denkt, gehört zu uns!«[383] Auch jeder Angestellte – ob Schauspieler oder technischer Arbeiter – wird Teil einer kurzen Inszenierung. Die Namen der Neuankömmlinge erscheinen gut sichtbar auf »dem Apparat, auf dem beim Rennen die Namen der Sieger veröffentlicht werden«.[384] Je stärker das Individuum verschwindet, desto stärker tritt medial vermittelt dessen (eindimensionale) Charaktermaske an die Oberfläche: Ob »Kaufmann Kalla mit Frau und Kind«[385] oder »Negro, technischer Arbeiter«,[386] sie alle erhalten, mit Betonung ihrer Stellung (und des männlichen Familienvorsitzenden), einen Platz auf der Anzeige, ganz egal, ob ihr Name wie bei Karl frei erfunden beziehungsweise mit Vergangenheit ausgestattet ist oder nicht. Damit hat sich der Mythos Amerika endgültig durchgesetzt. Ein jeder findet eine Stellung, die ihm zugleich einen medial vermittelten Platz in der Gesellschaft einräumt, der weit über seine bisherige Größe hinausgeht. Der Preis dafür sind das Zurverfügungstellen des Ichs zur freien Formbarkeit durch das Unternehmen und der Verzicht auf Vergangenheit und Zukunft.

Der Kapitalismus im Zeitalter der Rennbahn scheint ein bis zur Familie reichendes Simulacrum, in dessen Endlosschleife das Individuum verschollen geht. Verdeutlicht wird dies durch das Konstruktionsprinzip, in dem die Wiederholung zur dominanten Struktur geworden ist, die sich über die Loops bis in kleinste Handlungssequenzen durchzieht. Auch das Theater markiert in seiner Erscheinung den Wiederholungszwang, aus dem es für Karl keinen Ausweg gibt. Trotz der zielorientierten Hoffnung, in Oklahama »endlich den Anfang einer anständigen Laufbahn«[387] zu finden – die Laufbahn, die auf der Rennbahn startet, ist die Bestätigung bisheriger Ausführungen

382 Weber, Samuel: Globality, Organization, Class, in: Diacritics 31 (3), 2001, S. 20.

383 Kafka: Der Verschollene, 2008, S. 295.

384 Ebd., S. 308.

385 Ebd.

386 Ebd., S. 311.

387 Ebd., S. 296.

über den Bewegungszwang – und seine Karriere als Ingenieur zu starten, wird Karl in den Rekrutierungsbüros des Theaters an den Anfang seiner Reise zurückgeworfen, bei dem er sich, bevor er auf seinen Onkel trifft, chancen- und mittellos (unfreiwillig) mit diesem Vorsatz auf dem Schiff nach Amerika befindet. Dabei ist Karl nicht die einzige Figur, die auf der Rennbahn angelangt keinen Schritt vorwärtsgekommen ist. Vor der Anmeldung trifft er auf eine Familie, bestehend aus einem älteren Mann, einem Kind und einer Frau, die mit einer Hand den Kinderwagen hält und sich mit der anderen Hand auf ihrem Mann abstützt. Die patriarchale Familienkonstellation wiederholt sich im Kleinen, wie sie Karl zuvor im Großen erlebt hat. Nach der Anmeldung trifft Karl auf Giacomo, den er noch vom Hotel Occidental kennt. Auch dieser befindet sich am Ende des Romans genau dort, wo ihn der Leser zuletzt angetroffen hat: Giacomo wurde vom Theater als Liftjunge angestellt. Sowohl Karls als auch Giacomos zirkuläre Laufbahnen machen die zentrale Eigenschaft der zyklischen Wiederholung kenntlich: Im Gegensatz zur erhofften Linearität bedeutet darin jede gemachte Entfernung eine Annäherung an den Startpunkt.[388]

Mit Beda Allemann gesprochen entspricht Karls Gang im Kreise den Phänomenen einer aus Kafkas Erzählungen bereits bekannten Zeitstruktur: »[Dieser] liegt der auffallenden Erscheinung zugrunde, dass die Helden Kafkas prinzipiell in einer ausweglosen Situation stehen, trotz aller Anstrengungen ihr Ziel nie erreichen und stets wieder auf ihren Ausgangspunkt zurückgeworfen werden.«[389] Entsprechend bewegen sich die Helden Kafkas im Kreise – die Verbindung aller möglichen Loops und Wiederholungen –, ohne dass sie ihre Bewegung jemals aufgeben würden: »Alle Rückschläge vermögen sie nicht dahin zu bringen, die Hoffnung aufzugeben. Sie demonstrieren den stehenden Sturmlauf in der denkbar eindrücklichsten Weise, denn ihre ganze Existenz ist nichts anderes als solcher Sturmlauf.«[390] Der Wiederholungszwang, der sich in der patriarchalen Familienkonstellation zeigt, hängt folglich nicht einfach lose mit einem breit gefassten Konzept der kapitalistischen Moderne zusammen, sondern steht in enger Verbindung mit einem Zeitkonzept, wie es sich in Kafkas Amerika entfaltet. Wiederholungen sind dabei Ergebnis einer Formung und eines Eintauchens Karls in die beschleunigte amerikanische Zeit, die am Schluss im rasenden Stillstand verharrt. Je näher Karl dem Ende kommt und je mehr er sich mit den Anforderungen Amerikas synchronisiert – der Prozess der vollständigen Synchronisation am Ende des Buchs, als Karl sogar seinen Namen und seine Identität geopfert hat, folgt Wucherpfennigs Beobachtung,

388 Deswegen mag sich die Linearität des *Verschollenen* an der Oberfläche tatsächlich unterscheiden von der »zirkulären Kraft, welche die Protagonisten im *Schloss* und *Process* regelrecht aufzehrt«, wie Betiel Wasihun schreibt, jedoch steckt dahinter eine vergleichbare Kraft (Wasihun: Gewollt – nicht-gewollt, 2010, S. 117).

389 Allemann: Zeit und Geschichte im Werk Kafkas, 1998, S. 24.

390 Ebd., S. 25.

dass sich die Zeit immer schneller bewegt, beispielsweise, indem der Anstellungs- oder Urteilsprozess weit weniger Zeit beansprucht als beim Onkel oder im Hotel –, desto weniger Auswege gibt es aus dem Kreislauf des Immergleichen und desto mehr scheint Karl bezüglich Entwicklung und Ambivalenzen stillzustehen.

8 Synchronisationsschwierigkeiten oder die Suche nach der verlorenen Pace: Robert Müllers *Tropen*

Robert Müllers 1915 erschienener Roman *Tropen. Der Mythos einer Reise* handelt von der Suche nach der verloren geglaubten Synchronisation des Menschen mit der europäischen Lebensgeschwindigkeit und dem daraus abgeleiteten Versuch einer Transformation der leeren Zeit als eine Methode der erneuten Angleichung. So soll gesellschaftlicher Fortschritt möglich gemacht werden, indem die Zeit neu gedacht und aus ihrer Linearität herausgebrochen wird. Dies erlaubt den Fund einer über die »Inversion des zeitlichen Denkens« hergeleiteten »fünften Dimension«,[1] die als neue, das bisherige Verständnis von Raum und Zeit transzendierende Wahrnehmungsform funktionieren soll. Als gleichzeitiger Katalysator wie Endpunkt dieses Prozesses tritt der paradoxale Gedanke auf.[2]

Wenn Müller die lineare Zeit zur Debatte stellt, liegt dem, wie auch in Kafkas *Stadtwappen*, die Problematisierung eines geschichtlichen Fortschrittsglaubens zugrunde. Doch Müller geht es weder um eine Kafka'sche Entfremdungskritik noch um die Überführung der Zeitlichkeit in eine revolutionäre Jetztzeit. Vielmehr ist er darum bemüht, die Zeit wie auch den Raum mittels eines »auf ›Tempo‹ bedachten Anspruchs auf Simultaenität«[3] gänzlich aufzulösen, so Walter Fähnders' allgemeinere Charakterisierung expressionistischer Versuche während des Ersten Weltkriegs.[4] In seinem Bemühen, einen geschichtlichen Fortschritt voranzutreiben, gerät Müller mit den *Tropen*

1 Müller: Tropen, 2010, S. 144.

2 Insofern damit Fragen rund um das Verhältnis von Wahrnehmung und Zeitlichkeit verhandelt werden, erscheint Müllers Roman ebenso als kulturgeschichtliche Quelle einer historischen Epoche, in der die Zeit als ästhetische Erfahrung verhandelt wird.

3 Fähnders, Walter: Avantgarde und Moderne 1890–1933, Stuttgart 2010, S. 185. Vielleicht ließe sich Simultaneität auch als »lyrischer Ausdruck der modernen Lebensauffassung« und so als »bildliche Sichtbarmachung der Geschwindigkeit« verstehen (Eimert, Dorothea; Podoksik, Anatoli: Kubismus, New York 2014, S. 44).

4 Es ist dies eine philosophische Vorstellung, die zeitnah auch von anderen Vertretern des Expressionismus angedacht wurde. So entwarf beispielsweise Theodor Däubler 1916 in seinem *Neuen Standpunkt* eine damit vergleichbare Theorie der »Simultanität« (vgl. Däubler, Theodor: Der neue Standpunkt, in: Im Kampf um die moderne Kunst und andere Schriften, Darmstadt 1988, S. 27–116).

jedoch in die Mühlen des rasenden Stillstands. So lassen sich diese, in den Worten Carl Einsteins gesprochen, letztlich als kreisförmiger Denkraum verstehen, der »alles Gleiche als unendlich Verschiedenes bezeichnen lässt«[5] und so in der Wiederholung des Immergleichen verharrt. Dieses Verharren wird anders als in manchen bisher besprochenen Texten nicht einfach kulturkritisch wahrgenommen, sondern vielmehr über das literarische Produkt selbst kontinuierlich produziert. Müllers Roman ist entsprechend Ausdruck dessen, dass der rasende Stillstand nicht nur Erkenntnis eines pessimistischen Befunds sein muss, sondern auch in kulturellen Produkten hergestellt wird.[6]

Wenn Müllers »Denkroman«,[7] so der Gattungsbegriff, den Müller in einem Essay auf Nietzsche zurückführt und der die gewünschte Mehrdimensionalität des menschlichen Bewusstseins gewährleisten soll, der Denkform des Kreises entspricht, was hat er dann mit linearen Transportkanälen zu tun, wie sie bei Kafkas *Verschollenem* und Kellermanns *Tunnel* vorkommen? Beschleunigte Transportkanäle spielen im Vergleich zu den anderen beiden Texten tatsächlich eine untergeordnetere Rolle, dennoch sind sie

5 Einstein, Carl: Der Snob, in: Einstein, Carl: Gesammelte Werke, Wiesbaden 1962, S. 33.

6 Die mit dieser Erkenntnis einhergehende (politische) Wertung einer regressiven Romanhandlung, die nicht nur verharrt, sondern zugleich ein Narrativ entwirft, das rückwärtsgewandt ist, läuft zugleich mehreren neueren Forschungsmeinungen entgegen, die in den *Tropen* einen progressiv angehauchten Prototyp postmoderner Hybridität erkennen und darin eine bewundernswerte Mischung entdecken wollen, »in der stets das Eigene im Fremden enthalten ist und umgekehrt« (Thums, Barbara: Fremdheit und Heterochronie in Robert Müllers Tropen, in: Wolf, Norbert Christian; Zeller, Rosmarie (Hg.): Musil-Forum: Studien zur Literatur der klassischen Moderne, Bd. 31, Berlin, Boston 2011, S. 173). Dieser Position steht unter anderem Catarina Martins kritisch gegenüber, da sie den Dualismus von Ich und Nicht-Ich nicht entgegen, sondern vielmehr als prägnanten Bestandteil der Struktur des Imperialismus und Kolonialismus versteht: »Genau wie der Imperialismus weist das kognitive Subjekt des aufklärerischen Paradigmas eine ewig expandierende Struktur auf, die das Objekt, oder das Fremde, ständig verschlingt, ausnutzt und neu bestimmt. Immer wieder verschiebt das Ich die Grenze zum Nicht-Ich mit dem aporetischen Ziel der Aufhebung des Fremden durch seine Integration im Eigenen.« (Martins, Catarina: Imperialismus des Geistes. Fiktionen der Totalität und des Ichs in der österreichischen Moderne, 2004, S. 12. Online: <http://www.kakanien-revisited.at/beitr/postcol/CMartins1.pdf>, Stand: 22.7.2016.)

7 Vgl. Müller, Robert: Der Denkroman, in: Müller, Robert: Kritische Schriften III, Paderborn 1996, S. 30–32. Ein anderer von Müller verwendeter Gattungsbegriff ist der »intellektuelle Roman« (Müller, Robert: Briefe und Verstreutes, Hamburg 2010, S. 72). Dem entsprechend verwendet die neuere Forschung für Müllers Romane mit Bezug auf Musil entweder den die Form ins Zentrum rückenden Begriff des »essayistischen Romans« (zum Beispiel Baßler, Moritz: Jäger der verlorenen Pace. Robert Müller: »Tropen. Der Mythos der Reise. Urkunden eines deutschen Ingenieurs« (1915), in: Luserke-Jaqui, Matthias (Hg.): Deutschsprachige Romane der klassischen Moderne, Berlin, New York 2008, S. 135) oder die sich verstärkt auf den Inhalt fokussierende Terminologie der »erkenntnistheoretischen Reflexionsprosa«. Ein anderes Beispiele für diese Gattung wäre vermutlich Carl Einsteins *Bebuquin* (vgl. Vietta; Kemper: Expressionismus, 1994, S. 151). Zum Begriff der »erkenntnistheoretischen Reflexionsprosa« und ihrer für Müller ebenfalls relevanten Verbindung zu Henri Bergson und Albert Einsteins Relativitätstheorie vgl. ebd., S. 134–176; Anz: Literatur des Expressionismus, 2010, S. 116.

(ebenso wie Amerikabilder) auch bei Müller Bestandteil der technischen beziehungsweise kulturellen Grundlage seines literarischen Gedankenexperiments. So wird beispielsweise das Denken der *Tropen* erst als Konsequenz der radikalen Fortsetzung und Bejahung beschleunigter Transportkanäle, ihrer Transportgeschwindigkeit und der damit einhergehenden Raumvernichtung zum Kreis. Anders als in Kellermanns Roman, der durchaus ähnliche Ziele hegt, geschieht dies allerdings nicht als technische Utopie, sondern – so der mögliche Befund der ideologiekritischen Lektüre – als philosophische Auseinandersetzung auf dem Weg zum rasenden Lebenstempo. Vier Problemstellungen bestimmen im Folgenden die dromologische Analyse.

1. Die *Tropen* reagieren mit ihrer Expedition und ihrer Suche nach der »verlorenen Pace«[8] auf die soziale Beschleunigung, insofern sich Brandlberger, der Protagonist des Romans, nach einer Abhilfe von den damit verknüpften gesellschaftlichen Problemen sehnt. Die durch die beschleunigte Bewegung beziehungsweise durch das fordistische Regulationsregime und die neue Urbanisierung ausgelöste »Drehkrankheit«[9] erfordert innovative Bewältigungsstrategien. Dazu gehört beispielsweise der Versuch, die erlebte Ohnmacht durch eine simulierte Aneignung des beschleunigten Tempos zu kompensieren. Dies zeigt sich etwa in der vom Roman stets geforderten inneren Betriebsamkeit seiner Protagonisten oder in deren imaginiertem Klassenbewusstsein, mit dem diese am Ende des Romans eine Aneignung zeitlicher Verfügbarkeit in einer neuen Gemeinschaft erproben. All dies scheitert aber ebenso wie andere Versuche der Bewältigung. So verharren selbst kleinste Errungenschaften in einem prekären Zustand – oder aber sie führen in einer Kreisbewegung immer wieder zum Ausgangspunkt zurück.

Die Kreisbewegung des Scheiterns lässt sich auch anhand der Erzählstruktur festmachen. Vergleichbar mit den Arenen und Räumen des Sechstagerennens entstehen in den *Tropen* zwar ständig Variationen des Urzustands, dennoch bewegt sich die Erzählung im Kreis. Bezeichnenderweise entspricht das Ende des Romans dessen Anfang, zumindest erwähnt Brandlberger am Schluss, dass nun der Dichter in Erscheinung tritt, dass jetzt also die eben geschilderte Erfahrung niedergeschrieben werden muss, womit man wieder am Beginn des Romans steht. Doch auch innerhalb der Binnenerzählung formulieren die *Tropen* immer wieder rasende Bewegungsmomente, die sich – nicht unähnlich dem Lebensentwurf von Kafkas *Verschollenem* – im Kreise drehen: beispielsweise da, wo Szenerien als Variationen des Immergleichen geschildert werden, oder dort, wo formulierte Gedanken als Drehbewegung um das eigene Ich verstanden werden – was Müller in einem späteren Aufsatz mit dem Satz »Die Welt hängt zentripetal

8 »Die Pace, die Pace fällt es mir ein, wir haben die Pace nicht mehr, Europa hat die Pace verloren, dies ist das große unheilbare Leiden!« (Müller: Tropen, 2010, S. 101.)

9 Ebd., S. 243.

vom Ich ab, nicht umgekehrt« zusammenfasst und dies schließlich auf den vielsagenden Begriff des »Egozentralismus« reduziert.[10]

Auch an anderer Stelle bewegen sich die *Tropen* näher an den Sportarenen der europäischen Metropolen, als der Titel auf den ersten Blick vermuten lässt. Immer wieder kommen Elemente des Jahrmarkts vor, die den Protagonisten wahrnehmungstechnisch dabei helfen sollen, bildliche Illusionen zu erzeugen, die jedoch wie die Achterbahn oder die Arena auch allesamt nur sich wiederholende, simulierte Bewegungsabläufe erschaffen, deren Endpunkt jeweils ihrem Startpunkt entspricht. Der Jahrmarkt bildet mit seinem »experimentellen Monopol«[11] zur »Weiterentwicklung des Drehsitzes, des Drehstuhls und der Zentrifuge, den Modellen für mechanische Simulatoren für die entstehende Fliegerei und bald schon für die Forschung der Überschallvehikel sowie der außeratmosphärischen Vehikel«[12] zudem einen wichtigen historischen Kontext der Rauscherfahrung der beschleunigten Geschwindigkeit. Als Erzähldispositiv beinhaltet der Jahrmarkt zusätzlich eine Überbrückungsfunktion, die das regressive Bewusstsein der Figuren in Einklang mit ihrem artikulierten Anspruch nach Überwindung der Verhältnisse bringt.

2. Die folgenden Ausführungen beschäftigen sich auch mit der Frage nach der erweiterten Funktion der Wiederholung in den *Tropen*. Wiederholungsstrukturen sind neben dem Paradox als das konstitutive Merkmal von Müllers essayistischem Roman zu verstehen. Sie prägen nicht nur die Erzählstruktur, sondern können über Wiederholungsfiguren auch innerhalb zahlreicher kleinerer sprachlicher Zusammenhänge beobachtet werden. Über die Abfolge solcher Wiederholungen und die dabei entstehenden Abweichungen ergeben sich rhythmische Zusammenhänge. Diese können unter anderem anhand ihrer zyklischen oder linearen Abläufe oder anhand ihres mechanischen oder organischen Ursprungs unterschieden werden. Dabei lässt sich beobachten, dass in den *Tropen* eine Inkompatibilität zwischen einem einfachen zyklischen Naturrhythmus und dem komplexen linearen Industrierhythmus aufgebaut wird, wobei die schatzsuchenden Protagonisten als Träger der westlichen Zivilisation und ihres Industrierhythmus auftreten. Da die in den Dschungel hineingetragene rhythmische Struktur als Verdrängungsbewegung verstanden werden muss, wird damit gleichzeitig auch eine Gegenbewegung zu der inhaltlich im Roman artikulierten These vollzogen, dass die fünfte Dimension zukünftig eine Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeit unterschiedlicher gesellschaftlicher Zustände gewährleisten soll. Nicht zuletzt deswegen ist die Reise der Expedition, wenngleich sie explizit auf »Vermessungsapparate«[13] verzichtet,

10 Müller: Das moderne Ich, 1995.

11 Löffler: Verteilte Aufmerksamkeit, 2014, S. 311.

12 Virilio: Rasender Stillstand, 1997, S. 56.

13 Müller: Tropen, 2010, S. 33.

als ein koloniales Unterfangen zu verstehen, das das vorzufindende Gebiet über einen Synchronisationsdruck zu unterwerfen versucht.[14]

3. Müllers Roman kann entlang der Frage nach den darin enthaltenen historischen Paradigmen und deren historischen Kontexten gelesen werden. Die Drehbewegung beispielsweise erscheint als erkenntnistheoretisches Paradigma, worin die Reise in die Tropen als sich immer wieder von Neuem wiederholende Reise in das eigene Ich zu verstehen und entsprechend mit einem zeitgenössischen Reisediskurs verknüpft ist. Damit verbunden ist auch Slims (Brandlbergers Expeditionspartner) kreisförmiger, in sein Inneres gerichteter Denkraum. Bezeichnend hierfür bekundet Slim an einer Stelle: »Meine Theorie ist kreisrund.«[15] Dies kann als Kurzformel für dessen philosophisches Denken, aber auch für die Denkbewegung der *Tropen* gelesen werden.[16] Auch ökonomische und damit verbundene medientheoretische Paradigmen werden angesprochen. So etabliert sich hinter dem Wasserfall, wo die Expeditionsgruppe den ersehnten Schatz vermutet, ein Zustand, den man in loser Analogie zu Baudrillard als Übergang von der Ordnung der Produktion in die Ordnung der Simulation verstehen könnte. Schließlich treffen die *Tropen* über das Motiv des Reisens auf die beschleunigte kapitalistische Moderne. Dabei lässt sich das diesem anhaftende Verhältnis von Raumzerstörung und Raumexpansion als Wechsel der Ebenen beobachten: Was räumlich durch die neuen Transportkanäle zerstört wird und den Protagonisten die rasche Reise an den Ausgangspunkt der Schatzsuche ermöglicht, bietet dem verräumlichten Denken umso mehr Platz für die Erschaffung neuer, phantastischer Welten. So führt der objektive Verlust von tatsächlichen Reiseerfahrungen zur exponentiellen Vermehrung der subjektiven Möglichkeiten.[17]

14 Zum Kontext der österreichischen Kolonialdebatte vgl. Schwarz, Thomas: Robert Müllers Tropen. Ein Reiseführer in den imperialen Exotismus, Heidelberg 2006, S. 75 ff.

15 Müller: Tropen, 2010, S. 78.

16 Vgl. hierzu auch die These von Catarina Martins. So können die *Tropen* als ein »epistemologisches Paradigma für die Moderne angesehen [werden], die vom Subjekt ausgeht, sich um dieses dreht und zu ihm zurückfindet, um gleich wieder mit derselben Dynamik neu zu beginnen« (Martins, Catarina: Zarathustra in den Tropen. Der Text als Spirale der Wiederholung in Nietzsche und Robert Müller, in: Revista de Estudos Alemães (1), 2010, S. 121). Ein Paradigma, das sich wie auch die Erzählstruktur in einer Kreisbewegung um sich selbst bewegt.

17 Dieser dialektische Moment lässt sich mit Reto Sorg auch auf weitere Bereiche ausdehnen und sowohl als prägende Eigenschaft von Müllers Roman als auch als Ausdruck der beschleunigten kapitalistischen Moderne verstehen: »Die dialektische Kollision von Nähe und Ferne, die Überblendung von Innen und Außen, von Wachen und Schlafen im Traum sind Effekte der zunehmenden Mobilität und des erhöhten Tempos.« (Sorg: »Und geheimnisvoll ist es, dieses Buch.« Zu Robert Müllers exotistischem Reiseroman »Tropen«, 1996, S. 148.) Dass die *Tropen* durch dieses Verhältnis von Innen und Außen gelesen werden sollen, geht mitunter auf Müllers eigene Interpretation zurück, wonach es »die Absicht des Romans ›Tropen‹ [sei], Äußeres als aktiv gesetztes Gleichnis des Ichs, selbst die Analyse als synthetischen Akt zu begreifen« (Müller: Das moderne Ich, 1995, S. 476).

4. Es stellt die Frage nach dem ideologischen Überbau der sozialen Beschleunigung in Müllers Roman. So manifestiert sich beispielsweise im ständig wiederholten Ausruf Brandlbergers, dass Europa und dessen Bewohner die Pace verloren haben, eine Bewegungsideologie, die den Synchronisationsdruck weiter vorantreibt.[18] Glaubt man Brandlbergers Aussage, herrscht zwischen technischer Entwicklung und subjektiviertem Rhythmus keine Gleichzeitigkeit mehr, was nur durch das in einem Bewegungsmoment entstehende, radikal subjektivierte Bewusstwerden des Ichs und dessen Synchronisation an den gesellschaftlichen Rhythmus gelöst werden kann. Deswegen handelt es sich bei Müllers zahlreichen theoretischen Reflexionen in den *Tropen* auch nicht einfach um die Erkenntnissuche bezüglich einer neuen literaturtheoretischen oder einer poetischen Begrifflichkeit, sondern um die Analyse einer »existentiellen Kategorie«,[19] die als weltanschauliche Antwort auf zeitgenössische Krisenerfahrungen verstanden werden kann. Dass dabei mit dem Begriff der ›Pace‹ auf einen Begriff des Pferde- und Radrennsports zurückgegriffen wird, macht die dromologische Untersuchung umso interessanter.

In der Forderung, die Pace zu erreichen, zeigt sich ebenso, dass das, was Müller als revolutionären Anspruch hegt, letztlich einem affirmativen Synchronisationswunsch ausgerichtet am herrschenden Zeitregime entspricht.[20] Dies korreliert mit Müllers politischer Vision, die die Zukunft mit dem Blick in das Vergangene antizipiert und damit zwei sich aufhebende zeitliche Bewegungsmomente generiert, die gesellschaftspolitisch in einen Moment des rasenden Stillstands münden. Diese politische Vorstellung soll im Folgenden – trotz des umstrittenen Begriffs[21] – mit dem Begriff der Konservativen Revolution verbunden werden. Nicht weil damit, wie Stefan Breuer am Begriff zu Recht kritisiert hat, eine Einheit verschiedener konservativer Strömungen hergestellt oder aber impliziert werden soll, dass es neben Faschismus und Liberalismus eine dritte homogene und an Ersterem nicht beteiligte politische Strömung in der Weimarer Republik gab,[22] sondern weil der Begriff der Konservativen Revolution in seiner temporalen Komponente Müllers Negation herrschender Zustände mit nationalistischen Forde-

18 Zum expressionistischen Kontext des durch den Futurismus beeinflussten Geschwindigkeits- und Technikglaubens vgl. Anz: Literatur des Expressionismus, 2010, S. 118–125.

19 Müller, Robert: Contre-Anarchie, in: Müller, Robert: Kritische Schriften I, Paderborn 1993, S. 107.

20 Der größere historische Rahmen, in den sich dieses Kapitel einreiht, tangiert damit auch die Frage, ob expressionistische Werke oder Autoren tatsächlich eine »ambivalente« (Müller-Seidel, Walter: Wissenschaftskritik und literarische Moderne. Zur Problemlage im frühen Expressionismus., in: Anz, Thomas; Stark, Michael (Hg.): Die Modernität des Expressionismus, Stuttgart, Weimar 1994, S. 22.) Haltung gegenüber der Modernisierung (insbesondere dem technischen Fortschritt) einnehmen oder ob sich darin nicht einfach eine affirmative Stoßrichtung beobachten lässt.

21 Vgl. als Einstieg Horňáček, Milan: Konservative Revolution – ein Desiderat der Literatursoziologie?, in: Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie (2), 2009, S. 31–53.

22 Vgl. Breuer, Stefan: Anatomie der Konservativen Revolution, Darmstadt 1993.

rungen nach einer Umgestaltung der Verhältnisse und der Betonung eines gesellschaftlichen Bruchmoments zugunsten eines neuen, sich jedoch im Bestehenden bereits abzeichnenden autoritären Staats und der gleichzeitig romantisch-antikapitalistischen Rückbesinnung auf vergangene Mythen treffend zu beschreiben vermag. Konservativ-revolutionär bedeutet in diesem Sinne keine Abkehr von der kapitalistischen Moderne, sondern vielmehr eine ihrer offen destruktiven Varianten. Treffender wäre diesbezüglich vielleicht der Begriff ›nationalrevolutionär‹, allerdings umschreibt dieser noch stärker eine historische politische Strömung, der Müller als Autor oder politische Person nicht angehörte. Zudem wird mit dem Vermerk der Konservativen Revolution ein kleiner Seitenhieb möglich: So ist es bezüglich des von Armin Mohler affirmativ herausgearbeiteten Begriffs der Konservativen Revolution bemerkenswert, dass Müller in den *Tropen* auf seine eigene Art und Weise der von Mohler als Leitbild revolutionär-konservativer Kreise ausgemachten Abkehr von der linearen Zeitlichkeit folgt.[23] Das Gegenbild, das heißt die Kugel, ist bei Müller dann allerdings nicht mehr nur Zeit- oder Denkfigur, sondern unfreiwillig korrekt ebenso die Konsequenzen der konservativ-revolutionären Strömungen anzeigend eine koloniale Gewehrkugel, mit der die Tropen erobert werden wollen.

Freilich bleiben sich die *Tropen* in ihrer sich stets selbst unterlaufenden Beschaffenheit auch bezüglich der politischen Stoßrichtung treu, sodass bezüglich des vierten Punkts bereits an dieser Stelle wieder Einwände angebracht werden müssen. So eröffnet sich in den *Tropen* immer wieder eine Divergenz zwischen einer geforderten und in der Praxis auch ausgeführten Synchronisation und der zeitgleich von den Figuren artikulierten Ablehnung des monotonen Industrierhythmus und seines Zeitregimes. Dies zeigt sich insbesondere dann, wenn die Protagonisten in einen Wiederholungsstrom fallen, und darin, außer der artikulierten Kritik einer als zu rationalisiert wahrgenommenen Weltordnung, keine Perspektive mehr erblicken. Während die *Tropen* in ihrer artikulierten Bestandsaufnahme der Welt progressiven Entfremdungskritiken gleichen, mündet die Perspektive in deren regressives Gegenteil. Diese Differenz ist zwar bekanntes Muster eines regressiven (expressionistischen) Antikapitalismus, und doch fordert der Widerspruch von den *Tropen* eine spezielle Erklärung ein. Die Differenz wirkt nicht brüchig, so die These, die den Roman ernst nimmt und ihm seine Paradoxien nicht einfach durchgehen lässt, weil Müllers Protagonisten ein imaginiertes bürgerliches Bewusstsein pflegen, das einer erst im tropischen Dschungel gewonnenen Klassenposition entspringt. Erst dadurch ist zu verstehen, weshalb die Expedi-

23 Vgl. die Ausführungen zur Linie und Kugel von Mohler, Armin: Die konservative Revolution in Deutschland, 1918–1932. Ein Handbuch, Darmstadt 1989. Nicht entscheidend ist dies allerdings, da »die Thematisierung von Zeit […] eine Problemkonstante konservativen Denkens« (Thomas, Nadja: »Der Aufstand gegen die sekundäre Welt«. Botho Strauss und die »Konservative Revolution«, Würzburg 2004, S. 160) darstellt, als Thema allein entsprechend wenig Aussagekraft besitzt.

tionsteilnehmer zwar durch ihre Praxis den Industrierhythmus forcieren und diesen sowohl kultivieren als auch spielerisch genussvoll ausleben, diesen aber in der Totalität der Entfremdungserfahrungen kategorisch ablehnen. Ein explizites Beispiel für das sich manifestierende bürgerliche Bewusstsein findet sich im Verhältnis der Expeditionsgruppe zu den Indianern, insbesondere zu den weiblichen Figuren, und in den sich dabei herauskristallisierenden Forderungen nach Effizienz und Zeitdisziplin, die mehr als nur koloniales Unterfangen sind.[24] So setzen die Schatzsucher in einer Robinsonade gegen Ende des Romans chronopolitische Produktivitätsnormen fest, um sowohl ihre koloniale Macht über die Untergebenen zu festigen als auch eine ersehnte neue bürgerliche Zivilisation in den Dschungel zu tragen.

8.1 Das mehrdimensionale Erzählen der *Tropen*: Forschungsüberblick und Inhalt

Müllers *Tropen* erhielt bis in die 1970er-Jahre nur wenig Aufmerksamkeit durch die Forschung.[25] Dies liegt einerseits daran, dass Müllers Werk lange Zeit nur mangelhaft zugänglich war, und ist andererseits auf die Diskussion um die politische Rolle und Wirkungskraft des Expressionismus bezüglich des Faschismus zurückzuführen. Die ersten neueren wissenschaftlichen Annäherungen hatten ihren theoretischen Hintergrund dann auch vor allem in der Ideologiekritik.[26] Abseits dessen lieferte Ingrid Kreuzer in Günter Helmes und Helmut Kreuzers Sammelband schon früh einen bis heute prägenden Artikel über die fiktionale Struktur der *Tropen*.[27] In den letzten Jahren wurde Müllers Roman vor allem von zwei theoretischen Tendenzen innerhalb der literaturwissenschaftlichen Forschung bearbeitet. Erstens kann ein gesteigertes Forschungsinteresse einer Schule der Dekonstruktion ausgemacht werden, das sich auf die rhetorischen Paradoxien und das Textgewebe stürzt.[28] Daraus entstammt die These, Müllers

24 Zu den Kategorien eines bürgerlichen Bewusstseins vgl. Moretti, Franco: Der Bourgeois. Eine Schlüsselfigur der Moderne, Berlin 2014.

25 Für einen ausführlichen Forschungsüberblick vgl. Pflaum, Bettina: Politischer Expressionismus. Aktivismus im fiktionalen Werk Robert Müllers, Hamburg 2008.

26 Vgl. Helmes, Günter: Robert Müller. Themen und Tendenzen seiner publizistischen Schriften, Frankfurt a. M. 1986; Helmes, Günter; Kreuzer, Helmut (Hg.): Expressionismus, Aktivismus, Exotismus. Studien zum literarischen Werk Robert Müllers (1887–1924), Göttingen 1981.

27 Vgl. Kreuzer, Ingrid: Robert Müllers »Tropen«. Fiktionsstruktur, Rezeptionsdimensionen, paradoxe Utopie, in: Kreuzer, Helmut; Helmes, Günter (Hg.): Expressionismus, Aktivismus, Exotismus. Studien zum literarischen Werk Robert Müllers (1887–1924), Göttingen 1981, S. 101–145.

28 Vgl. Baßler: Jäger der verlorenen Pace, 2008; Dietrich, Stephan: Poetik der Paradoxie. Zu Robert Müllers fiktionaler Prosa, Siegen 1997; Mayer, Michael: Tropen gibt es nicht. Dekonstruktionen des Exotismus, Bielefeld 2010.

Roman als Prototyp eines »selbstreferentiellen und illusionszerstörenden modernen Erzählens«[29] zu lesen. Zweitens existiert eine postkoloniale Lektürepraxis, die den kolonialen und exotistischen Kontext der Entstehungszeit zu berücksichtigen versucht.[30] Daneben gibt es einzelne Werke und Aufsätze, die mit diskurstheoretischen Ansätzen bestimmte Wissensfelder in den *Tropen* genauer zu beleuchten versuchen. Hierbei sind vor allem Thomas Kösters Monografie *Bildschrift Großstadt* über die »urbane Kosmologie«,[31] die sich intensiv damit auseinandersetzt, wie die moderne Stadt als eine Art Dispositiv als Bestandteil vieler Werke Müllers zu verstehen ist, und Christoph Gardians 2014 publizierte wissensgeschichtliche Dissertation über die *Poetik und Mediologie der inneren Bilder bei Robert Müller und Gottfried Benn* zu nennen.

Ein zentraler Forschungsstreitpunkt bleibt bis heute die Frage, wie der Autor Müller und die *Tropen* politisch zu bewerten sind. Thomas Köster und Stephan Dietrich betonen als Vertreter einer Müller wohlwollend eingestellten Forschung, dass erstens die Aussagen des Autors nicht deckungsgleich mit denjenigen seines Romans seien, dass zweitens die *Tropen* ein nicht in sich geschlossenes Werk darstellen, das sowohl etliche ironisierte Bruchmomente kenne als auch keinen einheitlichen Sinn zulasse, und dass es sich drittens um imaginierte Tropen handle, die eigentlich viel mehr als sprachlicher Schauplatz der Reise ins Ich beziehungsweise der westlichen Urbanität dienen. Frank Werner Raepke unterstützt solche Thesen in seiner etwas früher erschienenen Dissertation und betont insbesondere, wie die *Tropen* sich beständig selbst unterlaufen, Sinn also »tendenziell ad absurdum«[32] geführt werde und der Roman somit vielmehr als Kritik der herrschenden Zustände verstanden werden müsse. Auch Stephanie Heckner verteidigte Müller vor längerer Zeit schon mit der Aussage, dass dieser nicht gegen, sondern mit der Vernunft denke und dass seine rassentheoretischen Bezüge mehrheitlich ohne biologistischen Ursprung zu verstehen seien.[33] Thomas Schwarz hingegen macht in seiner Monografie darauf aufmerksam, wie das Werk als Stück seiner Zeit gelesen werden muss, wobei insbesondere koloniale und expansive Denkweisen eine bedeutende Rolle spielen. Und Günter Helmes, als schärfster Kritiker von Müllers ideologischer Positionierung, ließ sich vor längerer Zeit gar zu der hypothetischen Aussage hinreißen, dass es wohl nicht unwahrscheinlich gewesen wäre, dass, wenn Robert Müller länger gelebt hätte, er sich »zeitweilig auf die Seite der Faschisten geschlagen hätte«.[34]

29 Kummer, Werner: Robert Müllers »Tropen«. Ein fünfdimensionaler kubistischer Mythos, in: Grimminger, Rolf (Hg.): Mythos im Text. Zur Literatur des 20. Jahrhunderts, Bielefeld 1998, S. 150.

30 Vgl. Schwarz: Robert Müllers Tropen, 2006; Martins, Catarina: Modernismo, ensaísmo, imperialismo. Robert Müller e »a corrente amazónica da alma humana«, Universidade de Coimbra, Coimbra 2008.

31 Köster: Bilderschrift Großstadt, 1995, S. 130.

32 Raepke, Frank Werner: Auf Liebe und Tod. Symbolische Mythologie bei Robert Müller, Hermann Broch, Robert Musil, Münster 1994, S. 60.

33 Vgl. Heckner, Stephanie: Die Tropen als Tropus. Zur Dichtungstheorie Robert Müllers, Wien 1991.

34 Helmes: Robert Müller, 1986, S. 263.

Nun kann dies freilich nicht überprüft werden und ebenso ist die Diskussion über die Aussage geschenkt, dass Müllers Denken nicht mit den Aussagen seiner Figuren übereinstimmen muss. Dennoch bleibt anzuzweifeln, ob man das große Feld des Kolonialismus einfach infolge einzelner ironischer Brechungen überspringen kann, zumal die Ironie in den *Tropen*, wie sich noch zeigen wird, genauso wenig ein in sich geschlossenes System darstellt wie der restliche Roman.[35] Und angesichts der engen ideologischen Verbindung von Müllers Essays, Berichten und fiktionalen Texten scheint auch nicht sicher, ob Sinn tatsächlich stets *ad absurdum* geführt wird und ob der Roman und seine Figuren wirklich gar nichts mit Müllers sonstiger Positionierung zu tun haben.[36] Eine solch trennscharfe Linie zwischen Müllers verschiedenen Texten, wie diese in der neueren Forschung mitunter gezogen wird, ist jedenfalls nicht angemessen.[37] Zudem übergeht die Müller wohlgesinnte Forschung oftmals, dass Kolonialismus nicht ein politisches Gebilde ist, das irgendwo in den Tropen vollzogen wird, sondern dass diesem ein Denkkomplex folgt, der innerhalb der imperialistischen Metropolen selbst anzutreffen ist.[38] Wie Edward Said mehrfach nachgezeichnet hat, spielt es bezüglich einer kolonialen Imagination keine Rolle, wo diese geografisch exakt stattfindet. Auch in den historisch realen, kolonialisierten Tropen beruft sich der Akt der Eroberung oder der Entdeckung erst einmal auf eine kulturell imaginierte Vorstellung dessen, was man vor sich hat.[39] Oder wie dies Axel Dunker mit Bezug zu Said schreibt: »Das Koloniale fasst das Fremde immer als das Eigene.«[40] Ob also der Protagonist über die Tropen in einem Wiener Kaffeehaus sinniert oder ob er sie real vor sich hat, hat auf das mögliche Vor-

35 Hinzu kommt, dass der ironische Bruch ein vielfach angewendetes Stilmittel expressionistischer Texte ist, ohne jedoch, dass dadurch die entsprechenden Werke automatisch eine ideologiekritische Gegenposition zu ihrem behandelten Gegenstand einnehmen würden.

36 So lässt sich zum Beispiel sagen, dass es Zeugnisse von Müllers ›Kolonialwünschen‹ gibt, die vergleichbar mit denen seiner Figuren sind (Schwarz: Robert Müllers Tropen, 2006, S. 12).

37 Inwiefern es sich anbietet, wie beispielsweise bei Raepke, auf der »Dominanz des literarischen Werkes zu beharren« (Raepke: Auf Liebe und Tod, 1994, S. 60), wenn in den politischen Essays zugleich etliche Motive ausgearbeitet werden, die auch im Roman eine Rolle spielen, scheint mir nicht einleuchtend.

38 Ein daraus folgendes Problem liegt darin, dass Forschungspositionen mit der Tendenz, den Kolonialismus abzusprechen, oftmals Mühe damit haben, die Dialektik von Entäußerung und Innerem zu berücksichtigen. Wenn beispielsweise »die archaischen Zustände der tropischen Urwälder erst einmal als Wiederholung der eigenen Geschichte, als Selbst erkannt« (ebd., S. 72) wurden, heißt dies im Umkehrschluss nicht, dass die Fiktionalisierung der eigenen Geschichte nicht ebenso zu einer kolonialen Situation führen kann, worin das eigene Vergangene gerade keine Gleichzeitigkeit mehr ist, sondern ein fortschrittschronologisch, geografisch und ethnisch situiertes Fremdes darstellt. Oder einfacher ausgedrückt: Brandlberger mag in seiner Reise ins eigene Ich durchaus zeitlich nur zu sich selbst gelangen, das hindert ihn jedoch nicht daran, koloniale Szenarien zu erschaffen.

39 Vgl. Said, Edward W.: Culture and Imperialism, New York 1994.

40 Dunker, Axel: Kontrapunktische Lektüren. Koloniale Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts, Paderborn 2008, S. 10.

handensein eines kolonialen Diskurses wenig Einfluss. Und dass schließlich das Denken mit der zeitgenössischen Vernunft, was sich, wie sich noch zeigen wird, bei Müller als affirmative Synchronisation entpuppt, einen Autor nicht vor regressiven Gedanken und vor einem Umschlag in die Barbarei schützen muss, ist mit den Erkenntnissen über die *Dialektik der Aufklärung* durchaus auch schon dargelegt worden. Zuletzt müsste bei Fragen der politischen Bewertung auch, wie Catarina Martins festhält, der Zirkelschluss der Erzählung nochmals genauer analysiert werden.[41] Denn wenn am Ende des Romans, also an derjenigen Stelle, an der der neue Mensch über eine Kolonialerfahrung erschaffen wurde, nicht mehr der Protagonist, sondern der Dichter steht – der sich zusätzlich auch als Subjekt Robert Müller versteht –, dann steht zumindest die Frage im Raum, ob sich der Expansionsdrang des Kolonialismus nicht gerade selbstständig gemacht hat und nun um sich zu greifen beginnt.[42]

Nun ist dies nicht das eigentliche Thema der vorliegenden Untersuchung, und weder die politische Bewertung noch der Forschungsüberblick mögen deswegen sonderlich relevant erscheinen. Einführend interessant daran ist – für Kenner des Romans eine Binsenwahrheit –, dass die meisten der erwähnten Forschungsbeiträge zwei Möglichkeiten der Lektüre von Müllers Werk vermitteln, die beide zugleich in den *Tropen* angelegt sind. Entweder kann man die nicht eindeutige Texteinheit oder den historischen Kontext in den Fokus rücken. Dies ist nicht nur eine Entscheidung der theoretischen Vorliebe, sondern der Roman selbst spielt mit diesen beiden Möglichkeiten. Alleine schon der Titel *Tropen* lässt sich ambig lesen, das heißt sowohl als Plural von ›Tropus‹, also als eine bestimmte Menge von rhetorischen Stilmitteln, als auch als geografische Bezeichnung, also als dasjenige klimatisch warme Gebiet zwischen den beiden Wendekreisen.[43] Und auch der Untertitel lässt in Verbindung zur Erzählung ein breites Feld an Interpretationsansätzen zu. So geht es beim *Mythos der Reise* einerseits tatsächlich um eine koloniale Expedition nach Südamerika,[44] andererseits aber lässt der Roman

41 Martins: Imperialismus des Geistes. Fiktionen der Totalität und des Ichs in der österreichischen Moderne, 2004, S. 13.

42 Wenn Brandlberger an einer anderen Stelle von der Rolle des Dichters als neuer Kaiser schreibt, ist dies folglich entgegen Werner Raepkes Lesart nicht nur ironische Kritik (vgl. Raepke: Auf Liebe und Tod, 1994, S. 76), sondern ebenso eine Bestätigung des expansiven kolonialen Denkens, das auf den Dichter einwirkt: »O, Brasilien ist ungeheuer und ein Land der Zukunft, wer aber weiß etwas von Brasilien und wer kennt seine Seele als ich, der Dichter? Ich bin dazu geschaffen, sein Kaiser zu werden, ich gründe nicht bloß ein Reich, ich gründe eine neue Rasse, ich erfinde ihr eine eigene moderne Seele nach dem neuesten Schnitte, ich kreiere einen brasilianischen und menschlichen Erztypus, in dem die Talente aller Organismen vereinigt sind.« (Müller: Tropen, 2010, S. 96.)

43 Dies wird auch im Roman thematisiert: »›Soso, Tropen‹, sagte ich, ›das klingt sehr gut. Nein, das ist einfach fabelhaft, das ist ja ein gefundenes Stück. Das hat so was Vielsagendes. Man könnte eigens um diesen Titel herum ein Buch schreiben.‹« (Müller: Tropen, 2010, S. 234.)

44 »Die Europäer entdeckten die Südsee nicht, um Europa zu kritisieren oder es zu vergessen, sondern um es zu vergrößern.« (Japp, Uwe: Die Europäer entdeckten die Südsee nicht, um Europa zu kritisie-

nicht locker zu behaupten, dass die Tropen immer in einem selbst zu suchen sind, dass die Reise also nur eine sprachliche Reise ins Ich sein kann, es also tatsächlich um den Mythos *der* Reise geht. So erwähnt der Erzähler Brandlberger auch immer wieder Szenen aus einem Wiener Kaffeehaus, weshalb sich der Leser nie sicher sein kann, ob dieses überhaupt jemals in Richtung Tropen verlassen wurde. Genauso mehrdeutig ist der zweite Teil des Untertitels, der das Werk als *Urkunde eines deutschen Ingenieurs* konkretisiert. Insofern der Roman tatsächlich aus einer Verdichtung von rhetorischen Tropen besteht und vor allem gedankliche Reisen ins eigene Bewusstsein vollzieht, kann er als Urkunde nichts bestätigen, ist also vielmehr Mythos als Urkunde – in seiner Selbststilisierung und eklektischen Wiedergabe von Zitatfetzen jedoch gleicht der Text an manchen Stellen durchaus einer standardisierten Urkunde.[45] Auch kann der deutsche Ingenieur, der eigentlich viel lieber ein Dichter sein möchte, kaum etwas zum technischen Gelingen der Expedition beitragen.[46] Trotzdem sind sowohl die Urkunde als auch der reisende deutsche Ingenieur Teil eines kolonialen Diskurses ihrer Zeit. Diesen Kontext impliziert auch das Vorwort eines fiktionalen Herausgebers mit dem Namen Robert Müller, der davon berichtet, wie der Protagonist Brandlberger auf einer späteren Kolonialreise mit dem Ziel der Gründung einer utopisch-sozialistischen Freilandkolonie umkam.[47] Die vielen Ambiguitäten haben eine konkrete Funktion für den Roman, der bisher nicht immer genügend Beachtung geschenkt wurde. Die Mehrdeutigkeit gewährleistet, um die Worte Carl Einsteins zu verwenden, »das andauernde Ineinanderschachteln von Kunst und Tatsache«[48] und ermöglicht damit überhaupt erst das von Müller in den *Tropen* herausgearbeitete ästhetische Projekt der fünften Dimension. Diese Erkenntnis löst aber nicht die Schwierigkeit bei der Lektüre des essayistischen Romans, diesem »Windhund mit Flügeln«,[49] wie Franz Blei einst Müller charakterisierte, bei dem sich verschiedene Ebenen der Erzählung und Diskurse bis zur Unentschlüsselbarkeit ineinander zu verweben beginnen.

Dabei wäre die Rahmenhandlung eigentlich leicht nachzuerzählen. Der Roman be-

ren oder es zu vergessen, sondern um es zu vergrößern, in: Piechotta, Hans Joachim (Hg.): Reise und Utopie. Zur Literatur der Spätaufklärung, Frankfurt a. M. 1976, S. 36.)

45 Zur rhetorischen Dichte vgl. Baßler: Jäger der verlorenen Pace, 2008. Zudem bleibt unklar, ob es sich hier um einen Genitivus subjectivus oder um einen Genitivus objectivus handelt (Gardian, Christoph: Sprachvisionen. Poetik und Mediologie der inneren Bilder bei Robert Müller und Gottfried Benn, Zürich 2014, S. 143).

46 Man ist geneigt, Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* zum Thema Ingenieur zitieren: »Es ist schwer zu sagen, warum Ingenieure nicht ganz so sind, wie es dem entsprechen würde.« (Musil: Der Mann ohne Eigenschaften, 1952, S. 38.) Allerdings ist Brandlberger mit Bezug zu Kellermanns *Der Tunnel* an manchen Stellen vielleicht doch sehr wohl ein Ingenieur, wie man ihn ideologisch zu imaginieren hat.

47 Zum Kontext der Freiland-Bewegung vgl. Schwarz: Robert Müllers Tropen, 2006, S. 85 ff.

48 Einstein: Der Snob, 1962, S. 37.

49 Blei, Franz: Das große Bestiarium der modernen Literatur, Berlin 1924, S. 49 f.

ginnt mit einer Herausgeberfiktion, der zufolge sich im Jahre 1907 ein fiktiver Herausgeber mit dem Namen Robert Müller angesichts von Zeitungsberichten über einen Indianeraufstand an der Grenze zwischen Brasilien und Venezuela, bei dem ein Hans Brandlberger umgekommen ist, daran erinnert, dass dieser ihm einst ein Manuskript über eine Reise gegeben hat. Dieses wurde jedoch von den Herausgebern abgelehnt, sodass der Herausgeber Robert Müller dies nun nachholen will. Daraufhin beginnt die Erzählung von Hans Brandlberger. Dieser lernt zu Beginn den ehemaligen holländischen Kolonialbeamten Van den Dusen und den Amerikaner Jack Slim kennen. Gemeinsam wollen sie den verborgenen Schatz einer verschollenen Karawane im Dschungel suchen.[50] Hierzu heuern sie einige indianische Gehilfen an, und schon kann es den Fluss hinauf losgehen. Irgendwann endet die lange, gedankenvolle Fahrt, und die Truppe kommt nach einem Gang durch den Wald in einem indianischen Dorf an. Gemeinsam verbringt die Gruppe dort zahlreiche weitere ereignislose Tage. Als eines Abends jedoch unter mysteriösen Umständen Rulc, die Frau des Dorfkünstlers Kelwa, stirbt – ein Vorfall, der wie alle Mordbeschreibungen in den *Tropen* vermittels einer cineastischen Technik der plötzlich einsetzenden Unschärfe erzählt wird –, muss die Expedition zusammen mit der Priesterin Zana eiligst aufbrechen. Nach einiger Zeit treffen sie ohne große Suchbemühungen beim Wasserfall ein, hinter dem der Schatz vermutet wird. Jedoch stoßen sie dort einzig auf einige vermoderte Ausrüstungsgegenstände. Die Gruppe gerät in eine Art Schockstarre. Brandlberger und seine Kameraden verbringen zahlreiche weitere Tage in einem improvisierten Lager in der Nähe des Wasserfalls. Irgendwann aber ertrinkt Slim auf nicht gänzlich geklärte Weise, und auch Van den Dusen und der Indianerhelfer Checho sterben einige Zeit später. In allen drei Fällen wird ein menschliches Zutun angedeutet. Brandlberger rettet sich schließlich mit Zana auf ein Boot, und gemeinsam können sie sicher den Fluss abwärts zurückfahren.

So trivial und gar klischiert diese Rahmenhandlung sein mag – man soll nicht vergessen, dass auch die Suche nach dem Naiven oder dem Einfachen als Gegenstrategie zur rationalisierten Welt gelesen werden kann, allerdings bieten sich als Belege hierfür wohl andere Texte besser an[51] –, so komplex wird der Roman durch das sich ständig von neuem durchkreuzende Textgewebe und die zahlreichen »Unterbrechungen des Er-

50 Dieses Motiv geht, wie Thomas Schwarz nachzeichnet, über die einfache Schatzsuche hinaus, schließt es doch an einen kolonialen Diskurs an, in dem die Tropen als möglicher Expansionsstandort verstanden werden, wo Ressourcen und insbesondere Gold unendlich zur Verfügung stehen, werden sie erst einmal gefunden (vgl. Schwarz: Robert Müllers Tropen, 2006, S. 79). Damit ist auch die Schatzsuche mehr als einfach »das allgemeinste aller denkbaren Abenteuermotive« (Raepke: Auf Liebe und Tod, 1994, S. 67).

51 Vgl. hierzu beispielsweise Hugo Balls Charakterisierung des Dadaismus, der die »Idee der absoluten Vereinfachung, der absoluten Negerei ist, angemessen den primitiven Abenteuern unserer Zeit« (Ball, Hugo: Briefe 1904–1927, Göttingen 2003, S. 134; zur Rolle des Primitiven in der Avantgarde vgl. Kiefer, Klaus: Primitivismus und Modernismus im Werk Carl Einsteins und in den europäischen Avant-

zählstroms«.[52] »Mein Gehirn kam ins Spekulieren«,[53] erwähnt Brandlberger zu Beginn der Reise, und tatsächlich geht es im Folgenden nicht mehr um die Suche nach einem Schatz, sondern um die essayistische Annäherung (wohlwollend gesprochen) beziehungsweise um eine eklektische Wiedergabe (negativer formuliert) von philosophischen und ästhetischen Theorien. Der fiktive Herausgeber charakterisiert dieses essayistische Vorgehen mit den zutreffenden Worten: »Der Gang der Erzählung wird durch langwierige Ausführungen unterbrochen und die Technik des Vortrages ergeht sich streckenweise in so ungeheuerlichen philosophischen Abschweifungen, daß es fraglich erscheint, ob der Verfasser überhaupt je so etwas wie einen erzählenden Stil beabsichtigt habe.«[54] Reto Sorg vergleicht die *Tropen* daraus ableitend mit einem »Register einer Dissertation über die deutsche Literatur zwischen Nietzsche und dem Expressionismus«,[55] und Jutta Müller-Tamm weist auf den »Zitatcharakter«[56] der *Tropen* hin, worin beständig Elemente philosophischer, naturwissenschaftlicher und okkultistischer Diskurse eingestreut werden. Tatsächlich reihen sich in den *Tropen* »mehr unterrichtend als erzählend«,[57] wie das Vorwort erwähnt, Gedankengänge an Gedankengänge, die wiederum zwischen erzählter oder direkter Rede, Dialog oder Bewusstseinsstrom hin und her zu wechseln vermögen. Die Komplexität ergibt sich aber nicht durch die Vielfalt der angesprochenen Themen und den Moduswandel des Redens, sondern vor allem durch das sich gegenseitige Durchdringen der unterschiedlichen Ebenen und die metaleptische Struktur der Erzählung. So manifestiert sich beispielsweise die als Gedanke Brandlbergers verhandelte fünfte Dimension, die über der Zeit und dem Raum steht, als Erzählpraxis selbst. Dies führt zu einem problematischen »Figurenkarussell«,[58] bei dem nie klar wird, ob die anwesenden Figuren nun den Gedanken Brandlbergers entstammen oder tatsächlich Teil der erzählten Welt sind – oder ob man sich gerade in einem Wiener Kaffeehaus oder tatsächlich in den Tropen befindet. Diese Frage stellt sich auch daher, weil Slim genau dann von der Bildfläche verschwin-

garden, in: Creighton, Nicola; Kramer, Andreas (Hg.): Carl Einstein und die europäische Avantgarde, Berlin 2012, S. 186–209).

52 Thums: Fremdheit und Heterochronie in Robert Müllers Tropen, 2011, S. 169.

53 Müller: Tropen, 2010, S. 15.

54 Ebd., S. 6 f.

55 Sorg: »Und geheimnisvoll ist es, dieses Buch.« Zu Robert Müllers exotistischem Reiseroman »Tropen«, 1996, S. 154. Vergleichbar damit nennt Christian Begemann Robert Müllers Werk ein »Amalgam von Literatur und Theorie« (Begemann, Christian: Anthropologie, Epistemologie, Sprach- und Dichtungstheorie in Robert Müllers »Tropen«, in: Bhatti, Anil (Hg.): Reisen, Entdecken, Utopien. Untersuchungen zum Alteritätsdiskurs im Kontext von Kolonialismus und Kulturkritik, Bern 1998, S. 81).

56 Müller-Tamm, Jutta: Abstraktion als Einfühlung. Zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiologie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne, Freiburg im Breisgau 2005, S. 367.

57 Müller: Tropen, 2010, S. 13.

58 Thums: Fremdheit und Heterochronie in Robert Müllers Tropen, 2011, S. 177.

det, als dieser sich zu stark an Brandlberger angleicht, worauf wiederum Van den Dusen zum neuen Slim mutiert.[59] Ein weiteres Beispiel, um die Komplexität des Romans zu verdeutlichen, ist die ununterbrochene Selbstreflexion – der Roman scheint stets um seine eigene Beschaffenheit informiert zu sein.[60] So wird beispielsweise davon berichtet, dass nicht nur Brandlberger ein Buch schreiben möchte, das in der Erzählung wahlweise den Titel »Zana«,[61] »Fieber«[62] oder »Irsinn«[63] trägt, sondern dass auch Jack Slim vorhat, ein solches zu verfassen, das wiederum »Tropen« heißen würde. Darin soll Brandlberger als Typus erscheinen, der reflektiert werden will. Slim, der Amerikaner, will in seinem Buch zudem dem Amerikanismus das Genick brechen, jedoch erwähnt er gleichzeitig, dass dessen Buch wohl niemals verständlich sein wird: »Ich glaube, dieser Djungle [sic] ist für den Leser unzugänglich.«[64] Etwas, das, wie die Müller-Forschung immer wieder betont hat, auch auf den Dschungel des Textes von Robert Müllers Roman zutrifft.[65] Aber es wird noch komplexer: Denn auch Van den Dusen erwähnt gegen Ende der *Tropen*, dass er beabsichtigt, ein Werk zu schreiben, dies unter dem Titel »die Goten«. Denn »die Goten sind nämlich die blonden Indianer«[66] – dadurch biete es sich an, in den Tropen über diese zu schreiben. Hinzu kommt die intendierte lautliche Äquivalenz der beiden Wörter ›Tropen‹ und ›Goten‹. In Van den Dusens Buch soll aber nicht mehr Brandlberger, sondern Jack Slim zum verhandelten Typus werden. Dies korreliert wiederum mit dem realen Autor Robert Müller, der in der Zeit vor den Tropen ebenfalls den Typus des »gotischen Intellektuellen« synonym zu den »Germanen« oder »Ariern« aufstellte, allerdings gerade in Abgrenzung zum falschen Amerikanismus.[67] Während der reale Müller seinen Begriff vom Goten

59 Vgl. Holdenried, Michaela: Künstliche Horizonte. Alterität in literarischen Repräsentationen Südamerikas, Berlin 2004, S. 285.

60 Dieses hohe selbstreflexive Niveau veranlasst Wolfgang Riedel, die *Tropen* als »sehr deutschen Roman« zu bezeichnen (Riedel, Wolfgang: »Whats the difference?« Robert Müllers Tropen (1915), in: Saul, Nicholas; Steuer, Daniel; Möbus, Frank u. a. (Hg.): Schwellen. Germanistische Erkundungen einer Metapher, Würzburg 1999, S. 73).

61 Müller: Tropen, 2010, S. 127.

62 Ebd., S. 224.

63 Ebd., S. 231.

64 Ebd., S. 234.

65 Vgl. Holdenried: Künstliche Horizonte, 2004, S. 276; Zenk: Innere Forschungsreisen, 2003, S. 115; Köster: Bilderschrift Großstadt, 1995, S. 143.

66 Müller: Tropen, 2010, S. 257.

67 Zum Begriff des gotischen Intellektuellen vgl. Helmes: Robert Müller, 1986, S. 124 ff. Bezüglich der Kritik des falschen Amerikanismus: Der ›reine Amerikanismus‹ ist weiterhin erstrebenswert, dieser wurde allerdings in Amerika konformistisch verfälscht. Denn die Keimzelle des Amerikanismus, die der Deutsche dem amerikanischen Amerikanismus auf den Weg gab und von diesem nun verwaltet wird, kam »als exotische Marke zurück« und lastet nun »verfremdet« und »entgeistert« auf dem Rücken des Deutschen. So liege die Zukunft weiterhin bei den Deutschen: »Die Hoffnung, aus dem

nach seinen Kriegserfahrungen zunehmend in einer hybrideren Kulturform aufgehen lässt, beispielsweise durch den zwischen dem asiatischen und germanischen Typus anzusiedelnden Vielvölkerstaat Österreich,[68] werden die erwähnten fiktionalen Bücher infolge der Todesfälle von Slim und Van den Dusen nicht geschrieben. Der einzige Text, der tatsächlich erscheinen wird, ist derjenige von Hans Brandlberger. Dieser aber wird erst post mortem von einem fiktiven Herausgeber mit dem Namen Robert Müller veröffentlicht, der sich freilich vom gleichnamigen Autor unterscheidet.

Angesichts weiterer vergleichbarer Verstrickungen innerhalb der Erzählung gerät die ursprüngliche Handlung über ganze Kapitel hinweg vergessen oder kann nur per Zufall am Leben erhalten werden. Dadurch verkommt die tropische Umgebung zu einer Art Kulisse, die einerseits Gedankengänge ermöglicht und andererseits als sprachlich-rhetorische Ideenstifterin für weitere Formulierungen dient. Bezeichnend hierfür heißt es am Ende der Flussfahrt, als endlich wieder fester Boden unter den Füßen betreten werden kann: »Und dann fand die Flussfahrt doch einmal ihr Ende und wir kamen in den Wald. Das Thema der Zärtlichkeit trat in neue Variationen ein.«[69] Tatsächlich folgen sodann erneut Variationen des schon Erzählten, indem sich Brandlberger auf dem Weg ins Indianerdorf wie schon zuvor auf dem Boot in zahlreiche Gedanken verstrickt. Und auch das Indianerdorf oder der Wasserfall dienten vor allem als Kulisse für neue Variationen. Nur manchmal, wenn dann wirklich alle Gedanken ausgeschöpft sind, müssen die Figuren selbst zur Tat schreiten und einsehen, dass sie nun etwas zu leisten haben. Exemplarisch erwähnt Brandlberger in der Mitte der Erzählung: »Ich verliebte mich in Zana, die Priesterin und Künstlerin, immer mit dem dummen Gefühl, daß von Rechtswegen noch was Romanhaftes passieren müsse.«[70] Damit verlässt Brandlberger zugleich die Textebene der Binnenerzählung und fasst sich selbstreflexiv als Romanfigur auf. Dies lässt sich auch als Beispiel für die zahlreichen ironischen Bruchmomente aufführen, die es tatsächlich erschweren, den Roman in seinem wirkungsmächtigen Ganzen fassen zu können. Die Rede vom Romanhaften hat auch eine Funktion für das Erzählen. Denn die handelnde

Amerikanismus der Menschheit ein seelisches Dynamo-Prinzip zu gestalten, ist zwischen die Grenzen des deutschen Landes gesät.« (Müller, Robert: Kritik des Amerikanismus, in: Müller, Robert: Kritische Schriften I, Paderborn 1993, S. 172–174.) Diese Hoffnung lebt von einer wohlwollenden Betonung der Nervosität. Deren seelische Dynamik ermöglicht eine raschere Entwicklung hin zum neuen Menschen. Dem liegt eine Veränderung des kulturellen Deutungsmusters zugrunde: Bei Müller herrschen keine bürgerlichen Ängste mehr vor der Nervosität. Vielmehr zeichnet sich bei ihm die Hoffnung auf deren Nutzbarmachung durch eine individuelle Betriebsamkeit und eine Bewegungsbegeisterung ab.

68 Vgl. den Essay Müller, Robert: Was erwartet Österreich von seinem jungen Thronfolger?, in: Müller, Robert: Gesammelte Essays, Hamburg 2011, S. 9–83.

69 Müller: Tropen, 2010, S. 41.

70 Ebd., S. 128.

Praxis von etwas ›Romanhaftem‹ ermöglicht es erst, dass sich die Variationsmöglichkeiten nicht zu erschöpfen beginnen. So muss die Gruppe infolge einer solchen Handlung später das Dorf verlassen, was gleichzeitig neuen Raum für die Erzählung generiert, wenn dabei auch wenig Wert auf eine innere Kohärenz der Figurenhandlung gelegt wird. So bleibt beispielsweise äußerst nebulös, wieso Rulc am Ende des Aufenthalts im Indianerdorf sterben muss und wer in der entsprechenden Nacht wirklich alles draußen im Dschungel anzutreffen war. Vergleichbares geschieht auch, als die Gruppe endlich auf den Schatz stößt. Da vergisst sie erst, wieso sie überhaupt hier ist: »Es fiel mir ein, dass wir ja wegen des Schatzes hergekommen waren, und nun hatte Slim etwas in den Händen.«[71] Nur um kurze Zeit später festzustellen: »Es war kein Schatz.«[72] Über die Verfehlung des Ziels weiter zu sinnieren, lohnt sich nicht, da nun in einer Art Trancezustand wieder reichlich Zeit vorhanden ist, um über verschiedene Dinge nachzudenken.

8.2 Die Entdeckung der fünften Dimension

Noch im *Manifest der Kommunistischen Partei* artikulierten Marx und Engels die Hoffnung, dass die Säkularisierung und Rationalisierung der Welt helfen werde, die gesellschaftlichen Verhältnisse als solche zu erkennen: »Alles Ständische und Stehende verdampft, alles Heilige wird entweiht, und die Menschen sind endlich gezwungen, ihre Lebensstellung, ihre gegenseitigen Beziehungen mit nüchternen Augen anzusehen.«[73] Doch mit der Modernisierung, der damit einhergehenden Urbanisierung und den beiden ersten industriellen Wellen trat genau das Gegenteil davon ein. Die Verdinglichung und die Kette der Impressionen führten, wie dies beispielsweise Georg Simmel in dessen *Die Großstädte und das Geistesleben* beschreibt, zu einer Simultaneität von Wahrnehmungen, deren Gesamtbild eine neue, jedoch umso schleierhaftere Wirklichkeit generierte.[74] Statt nüchterne Augen zu ermöglichen, verflüchtigte sich die Realität, wie Sabina Becker ausführt, »zu einer Kette kurzer Impressionen, Reklameschildern, Plakaten, Werbeslogans. Die panoramatische Wahrnehmung lässt die wahrgenommene Erscheinungswelt zu einer Aneinanderreihung flüchtiger Eindrücke werden.«[75] Das Verdampfen wirkte folglich nicht nur auf das Ständische ein, sondern auch auf die Wahrnehmung selbst. Dies wurde nicht nur von zahlreichen Schriftstellern, etwa Rainer Ma-

71 Ebd., S. 194.

72 Ebd.

73 Marx; Engels: Manifest der Kommunistischen Partei, 1972, S. 465.

74 Vgl. Simmel, Georg: Die Großstädte und das Geistesleben, Frankfurt a. M. 2006.

75 Becker: Urbanität und Moderne, 1993, S. 50.

ria Rilke[76] oder Alfred Döblin,[77] kritisch reflektiert, sondern in anderen Fällen ebenso als positiv konnotierte Grundlage eines neuen Lebensgefühls taxiert. Theodor Däubler beispielsweise beschreibt vom Futurismus beeinflusst die »simultanisische Elastizität« in seinem Werk *Der neue Standpunkt* als einen Zustand, der »das wichtigste Element für die großzügige künftige Horizontale« legen wird. »Wir werden breitspurig, geschwind, geschmeidig empfänglich für Einflüsse und Eingebungen bleiben«,[78] heißt es darin, die Orientierung in der fragmentierten Wirklichkeit zurückgewinnend, indem die Simultaneität als »Anti-Sukzession«[79] eine Gleichzeitigkeit der Ereignisse der fragmentierten Wirklichkeit fördert, ohne deren Entfremdung erleben zu müssen.[80] Dies gleicht dem Programm der *Tropen*. Diesbezüglich sei im Folgenden dafür plädiert, entgegen dem auf Niklas Luhmann aufbauenden Konzept von Philipp Hubmann und Till Julian Huss aus deren äußerst hilfreichem Sammelband zur Simultaneität, mit Blick auf Müllers *Tropen* Synchronizität nicht in Abgrenzung zu Simultaneität zu verstehen.[81] Hubmann und Huss treffen ihre Unterscheidung nachvollziehbar aufgrund der Homogenisierungstendenz der Synchronizität, die im Gegensatz zu der auf

76 In den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* wird beispielsweise verhandelt, wie die Wirklichkeit zur fragmentierten Realität wird: »Daß ich es nicht lassen kann, bei offenem Fenster zu schlafen. Elektrische Bahnen rasen läutend durch meine Stube. Automobile gehen über mich hin. Eine Tür fällt zu. Irgendwo klirrt eine Scheibe herunter, ich höre ihre großen Scherben lachen, die kleinen Splitter kichern.« (Rilke, Rainer Maria: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, Leipzig 1910, S. 9.)

77 Eindrücklich schildert Döblin dies zu Beginn seines chinesischen Romans *Die drei Sprünge des Wang-Lun*, als er zugleich die Fragmentierung ins Bild rückt, wie er die daraus resultierende Orientierungslosigkeit betont: »Die Straßen haben sonderbare Stimmen in den letzten Jahren bekommen. Ein Rost ist unter die Steine gespannt; an jeder Stange baumeln meterdicke Glasscherben, grollende Eisenplatten, echokäuende Mannesmannröhren. Ein Bummern, Durcheinanderpoltern aus Holz, Mammutschlünden, gepreßter Luft, Geröll. Ein elektrisches Flöten schienenentlang. Motorkeuchende Wagen segeln auf die Seite gelegt über das Asphalt; meine Türen schüttern. Die milchweißen Bogenlampen prasseln massive Strahlen gegen die Scheiben, laden Fuder Licht in meinem Zimmer ab. Ich tadle das verwirrende Vibrieren nicht. Nur finde ich mich nicht zurecht.« (Döblin, Alfred: Die drei Sprünge des Wang-lun, Frankfurt a. M. 2008, S. 7.)

78 Däubler: Der neue Standpunkt, 1988, S. 37.

79 Hubmann, Philipp; Huss, Till Julian: Einleitung, in: Hubmann, Philipp; Huss, Till Julian (Hg.): Simultaneität. Modelle der Gleichzeitigkeit in den Wissenschaften und Künsten, Bielefeld 2013, S. 26.

80 Zu dieser oberflächlichen historischen Kontextualisierung muss natürlich ergänzt werden, dass die Veränderung der Wahrnehmung nicht nur durch das Prisma der Literatur oder literarischer Programme gebrochen, sondern auch in unterschiedlichen theoretischen Ansätzen wahrgenommen wurde (zur allgemeinen Historizität von Wahrnehmung vgl. auch die Untersuchung von Crary: Aufmerksamkeit, 2002). Walter Benjamin hat als wohl bekanntester Vertreter immer wieder betont, wie auch eine Wahrnehmung historischen Bedingungen unterliegt. Exemplarisch formuliert wird dies in dessen Kunstwerk-Aufsatz (vgl. Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 1977, S. 141).

81 Vgl. Hubmann; Huss: Einleitung, 2013, S. 27 ff.

Pluralität und Heterogenität basierenden Simultaneität steht. Doch bei der Analyse von Autoren wie Müller liefe man damit Gefahr, auf einer Oberflächenbestimmung zu verharren, zeigt sich doch in Müllers Werk, dass dessen Forderung nach Simultaneität eigentlich nichts anderes als der Ruf nach Synchronizität ist. Damit wird nicht Hubmanns und Huss' konzeptuelle Unterscheidung angezweifelt, sondern die Frage eröffnet, ob Müller Simultaneität nur vortäuscht und Pluralität tatsächlich möglich wäre oder aber ob Simultaneität als »Signatur der Moderne«[82] nicht in manchen Fällen eine totalitär homogenisierende Synchronizitätstendenz beinhaltet.

8.2.1 Relativitätsmenschen und Bezugselfen: Zeit und Raum in einem dynamischen System

Robert Müllers Werk ist eng verknüpft mit den naturwissenschaftlichen Erkenntnissen seiner Zeit. So bedient er sich einer Handvoll Raum- und Zeitbegriffe (z. B. »Bezugsmolluske«, die in einem Essay als »Schlüssel zu allem Neuen«[83] verstanden wird, in anderen Texten die »fünfte Dimension«, das »Wasserrad« und das »Phantoplasma«), die einer von Henri Bergson inspirierten lebensphilosophischen Lesart Albert Einsteins spezieller Relativitätstheorie entspringen.[84] In Müllers 1917 erschienenem Aufsatz *Die Zeitrasse*, der vom neuen Menschentypus und seinen Dichtern handelt und wesentliche Gedankengänge der *Tropen* fortführt, beschreibt Müller die »Bezugsmolluske« mit Bezug auf Einstein, der den Begriff ebenfalls verwende, um die neue Dynamik des in der Relativitätstheorie enthaltenen, abhängigen Raums zu markieren:

82 Schneider, Sabine; Brüggemann, Heinz: Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Formen und Funktion von Pluralität in der ästhetischen Moderne. Eine Einführung, in: Schneider, Sabine; Brüggemann, Heinz (Hg.): Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Formen und Funktionen von Pluralität in der ästhetischen Moderne, Paderborn 2010, S. 7.

83 Müller, Robert: Zeitrasse, in: Müller, Robert: Kritische Schriften II, Paderborn 1995, S. 23.

84 Einsteins Relativitätstheorie erschien 1906 unter dem Titel *Zur Elektrodynamik bewegter Körper*. Zum Einfluss Einsteins auf Müller vgl. Pflaum: Politischer Expressionismus, 2008, S. 43–45. Dass es sich in Müllers Lektüre um eine »lebensphilosophisch bestimmte Grundorientierung« handelt (Helmes, Günter: »Er hatte sich mit Urkräften ringen sehen und blätterte beschriebenes Papier um.« Einführendes zum Leben und Werk des Wiener Expressionisten, Literaturmanagers und Aktivisten Robert Müller (1887–1924), in: Knapp, Gerhard Peter (Hg.): Autoren damals und heute. Literaturgeschichtliche Beispiele veränderter Wirkungshorizonte, Amsterdam, Atlanta 1991, S. 588.), zeigt sich an anderer Stelle noch schärfer. So heißt es zum Beispiel im Aufsatz *Der Orientale*: »Geistige und spekulative Fragen werden vor Wirtschaftsfragen, die wir heute beinahe schon als metaphysische Fragen an die letzten Dinge empfinden, ebenso in den Vordergrund treten wie die moralische Ventilierung in den Spuren Nietzscher Betrachtungsart.« (Müller, Robert: Der Orientale, in: Müller, Robert: Rassen, Städte, Physiognomien, Paderborn 1992, S. 80.)

»Einstein sagt nämlich: Die Zeit ist keine selbständige Funktion, wie sie etwa Kant oder Schopenhauer verstanden haben. Die Zeit ist vierte Dimension, ist die alte klassische raumkörperliche Funktion in einer neuen Bewegtheit, Zeit ist, wie ich es ausdrücken will, ein Nebeneinander von Raumgegenwarten. [...] Durch Einführung des schon bekannten elastischen Gauss'schen Koordinationssystems erhält er einen neuen Erkenntniswert und Erkenntnismesser, die ›Bezugsmolluske‹.«[85]

Die Bezugmolluske erkennt Müller, so Günter Helmes, als einen »Punkt, von dem aus es möglich ist, das gesamte Dasein als ein unstarres System zu begreifen«.[86] Die Grundlage davon liegt im räumlichen Charakter der Zeit. Deren Verräumlichung ist im Verständnis Müllers aber nicht nur als ein naturwissenschaftliches oder als Raum-Phänomen aufzufassen, worin sich die Zeit in ihrer Linearität messen lässt und Räume als davon abhängige Orte erscheinen, sondern betrifft als Analogie dazu auch das menschliche Denken, das vergleichbar räumlich zu funktionieren scheint.[87] So lassen sich die verschiedenen »Raumgegenwarten« auch als jeweilige Bewusstseinszustände deuten, deren Grenzen im Idealfall fließend umgangen werden können. Mit dieser lebensweltlichen Extraktion verschiedener Bausteine von Einsteins Relativitätstheorie löst Müller gleichzeitig ein Bewusstseinsproblem aus, das er nicht durch »nüchterne Augen«[88] zu bewältigen vermag. Denn dem Wissen um die Relativität des menschlichen Seins folgt, mit den Worten Georg Lukács' gesprochen, eine »transzendentale Obdachlosigkeit«,[89] in der, wie Müller in einem späteren Aufsatz von 1923 selbst bemerkt, kein stabiles Weltbild mehr garantiert werden kann: »Religion schuf ein Weltbild. Wissenschaft zerstörte es, ohne eines dafür auf die Dauer geben zu können.«[90] Müllers Lösung besteht darin, wie er im selben Aufsatz erwähnt, die sich ausbreitende Lücke mit einer radikalen Subjektivierung zu füllen: »Sinn? Den gebe ich.«[91] Dies geschieht im Essay über die *Zeitrasse*, worin Müller eine Seite nach der Beschreibung von Einsteins Theorie die naturwissenschaftlichen Überlegungen wiederum auf ein phantastisches Begriffsschema überträgt:

85 Müller: Zeitrasse, 1995, S. 23.

86 Helmes: Robert Müller, 1986, S. 106.

87 »Was Nietzsche zum Metaphernereignis erklärt, verwandelt Müller in eine Raumphantasie«, fasst Peter-André Alt den darin enthaltenen Gedanken zusammen (Alt, Peter-André: Ästhetik des Bösen, München 2010, S. 451).

88 Marx; Engels: Manifest der Kommunistischen Partei, 1972, S. 465.

89 Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik, Berlin 1920, S. 32.

90 Müller, Robert: Keyserling in Wien, in: Müller, Robert: Kritische Schriften III, Paderborn 1996, S. 139 f.

91 Ebd., S. 141.

»Mit den einfachen und geradlinigen Erklärungen ist es vorüber. Die Maßstäbe sind relativ, sie federn. Alles Bezügliche wird ›elfisch‹. Das Märchen erzählt uns von den Elfen. Der Physiker entdeckt uns die Bezugsmolluske, das ist die Elfe, die uralte Hoffnung des Menschen auf eine lichte, leichte, lockere Zukunft. Ein unstarres System des Daseins beginnt sich zu verkörpern.«[92]

Die lebensphilosophische Lektüre Einsteins bestimmt, dass auch einfache Kausalzusammenhänge nicht mehr als gegeben betrachtet werden können, und endet im Versuch einer Reintegration des Phantastischen in die Naturwissenschaften.[93] Für Müller bezeichnend wird dabei die Synthese von Märchen und Naturwissenschaft mit einem Tropus eingeleitet. Was sich formal über die Alliteration »lichte, leichte, lockere Zukunft« andeutet, ist der Wunsch, dass die Sprache und die Dichtung zu zentralen Elementen der neuen Bewusstseinserfahrung werden sollen – später weitet sich dies zur wichtigen Rolle der Kunst beziehungsweise der ästhetischen Erfahrung im Allgemeinen aus: Kunst, das heißt insbesondere Dichtung und Sprache, ist in der neuen Relativität formgebend. Zudem gleicht die rhetorische Figur in ihrer rhythmisierenden Funktion dem Erlebnis einer rituellen Beschwörung, wie sie ansonsten in Märchen, in Zaubersprüchen oder in Kinderliedern anzutreffen ist.[94] Der Zustand der Trance beinhaltet eine absolute Hingabe an einen vorgegebenen Takt. Erst aus einer solchen Angleichung entsteht ein schöpferischer Moment. Die in Trance stattfindende Hingabe an eine rhythmische Vorgabe erscheint als Möglichkeit für das Erreichen neuer Bewusstseinszustände, die sich zwischen Traum und Realität befinden.[95] Brandlber-

92 Müller: Zeitrasse, 1995, S. 25.

93 Die lebensphilosophische Lektüre könnte als Spätfolge der eigentlichen Lebensphilosophie auch mit einer Gattungsgeschichte verknüpft werden, worin der »Feuilletonismus als Lebensphilosophie« erscheint, wie dies Otto Basil einst formulierte (zitiert nach Johnston, William M.: Der österreichische Mensch. Kulturgeschichte der Eigenart Österreichs, Wien 2010, S. 308).

94 Bekanntes Beispiel hierfür ist vermutlich Goethes Beschwörungsformel im Wasserrhythmus aus dessen *Der Zauberlehrling*. Diese Funktion des Rhythmus ist auch interessant, weil dies, wie schon Bettina Pflaum ausgeführt hat, auf einen philosophischen Bezug zu Nietzsches *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* schließen lässt (vgl. Pflaum: Politischer Expressionismus, 2008, S. 34). Zugleich finden sich darin archaische »Trance- und Ekstasetechniken« wie auch »moderne Medientechnologien« (Gardian: Sprachvisionen, 2014, S. 142). Zuletzt finden sich darin auch, wie Jutta Müller-Tamm bemerkt hat, intertextuelle Bezüge zur zeitgenössischen Parapsychologie (vgl. Müller-Tamm: Abstraktion als Einfühlung, 2005, S. 371 ff.).

95 In der Antizipation gesellschaftlicher Veränderung durch eine Rhythmisierung bewegt sich Müller damit nicht unähnlich dem in der Einleitung angesprochenen Franz Jung, dem Ähnliches vorschwebt. Wenn Jung zudem in *Mehr Tempo! Mehr Glück! Mehr Macht!* bekundet, dass »[d]as volle Erleben die Zeit anders misst, als heute üblich« (Jung: Mehr Tempo! Mehr Glück! Mehr Macht!, 1987, S. 99), trifft er sich auch in diesem Punkt mit Müllers *Tropen* und ihrer Hoffnung der Änderung bisher geltender Zeiterfahrung.

ger beschreibt diesen Zustand in den *Tropen* mit den Worten: »Ich ahnte die Tatsache Trance. In diesem Zustande waren die zwei Tiefen der Seele, Traum und Untraum, verschiebbar, und alles war Traum, alles war Wirklichkeit.«[96] Namentlich die Wortfolge »Tatsache Trance«, in ihrem Doppelcharakter zwischen Realität und Rausch angesiedelt, entspricht Brandlbergers Vorstellung eines exakten Denkens, das in seiner größtmöglichen Exaktheit Irrationalitäten zwischen Traum und Schlaf zu erzeugen weiß und damit die Rationalität mit ihrem Gegenbild synthetisiert. Dies radikalisiert führt in den *Tropen* schließlich zum programmatischen, den materialistischen Begriff der Wirklichkeit negierenden Ausruf »Ich hatte die Wirklichkeit geträumt!«[97] mit dem Ziel einer Perpetuierung des temporären Zustands des Traumes samt seiner elastischen Zeitlichkeit – als zu Ende gedachte Relativitätstheorie.[98]

In Müllers Verständnis von Zeit, Rhythmus und Trance ist die Idee angelegt, dass innerhalb einer Gesellschaft zwar ein von außen festgesetzter Takt existiere, es jedoch die Aufgabe des Individuums sei, sich über dessen Existenz bewusst zu werden, damit über die tranceähnliche Synchronisation schließlich eine neue gedankliche Realität entstehen und sprachlich geformt werden kann. Brandlberger fasst dies am Ende der *Tropen* in einem kolonialen Aphorismus zusammen:

> »Wenn man daher Schienenstränge durch die Tropen legt und die großen Katzen ausrottet, so bedeutet das nicht, daß die Phantasie und die Jugend jetzt dahin sind: im Gegenteil, jetzt wird die mörderische Gefährlichkeit erst eingepflanzt.«[99]

96 Müller: Tropen, 2010, S. 125.

97 Ebd., S. 131. Vergleichbar auch an anderer Stelle: »Ich sah überscharf, krankhaft – darum konnte ich gleichsam in das Motiv einer völlig neuen Realität sehen.« (Ebd., S. 38.)

98 Dies hat auch Auswirkungen auf das Politische: »Das beweist die Starrtechnik selbst, das Fliegen. Nicht nur der Dichter und der Maler, alle die da planen, sinnen in ihrer Art auf die Bezugselfe. Auch der pragmatische Kaufmann. Von den Umwälzungen auf finanziellem Gebiet haben Sie wohl schon gehört. Es ist ein unumstößliches, aber elastisches Kreditsystem geplant. Dasselbe im Politischen. An die Stelle des starren Staates tritt der Relativitätsstaat, die knochigen Mammutstaaten sterben aus, die Katzenstaaten kommen auf, diese gelenken Sammelwesen, wie England und Österreich.« (Müller: Zeitrasse, 1995, S. 25.) Gleichzeitig zur eklektisch hergeleiteten Synthese von Naturwissenschaft und Phantastik findet bei Müller eine Verknüpfung von Vergangenheit und Zukunft statt. Während mit dem Märchen und den Elfen auf einen mythologischen Baustein aus der Vergangenheit Bezug genommen wird, erscheinen das neue Kreditsystem, das Fliegen oder die »Katzenstaaten« als Teil der neuesten technischen beziehungsweise sozialen Entwicklung. Einerseits soll so eine Vielzahl von gleichzeitigen Ungleichzeitigkeiten ermöglicht werden. Sobald die Maßstäbe relativ geworden sind, können sich die Subjekte ihrer Phantasie hingeben und dadurch unbegrenzt neue Zeiten oder Versatzstücke vergangener Wirklichkeiten erschaffen. Andererseits aber ist der Übergang bei Müller nur als zu Ende gedachte Synchronisation an die beschleunigten Zeiten zu denken, worin sich das Bewusstsein den neuesten gesellschaftlichen Entwicklungen anzugleichen hat.

99 Müller: Tropen, 2010, S. 283.

Der technische Fortschritt – und dessen ständige Gefahr des möglicherweise eintretenden Unfalls – soll der Jugend die entscheidende Phantasie bieten, die sich ansonsten aufzulösen droht. Doch das Neue entsteht nicht als Imitation des technischen Äußeren, sondern durch das bewusste Subjekt und seine artikulierte Sprach- und Denkfähigkeit als innerer und phantastischer Prozess des technischen Fortschritts. Das Phantastische, beispielsweise die zuvor erwähnte Welt der Elfen, ist zugleich derjenige Bezugspunkt, an den es anzuknüpfen gilt, weil er formend belegt, wie grenzenlos der Mensch dank seiner Phantasie neue Welten und Raumgegenwarten erschaffen kann. Im erwähnten Aufsatz *Zeitrasse* folgt daraus abschließend die einer Formel ähnliche Schlusserkenntnis, der zufolge die naturwissenschaftlichen Bezüge und die menschliche Fähigkeit zur Phantasie zu einer neuen weltanschaulichen Subjekt-Objekt-Beziehung synthetisiert werden, die auch auf die *Tropen* anwendbar ist: »Die Ergebnisse dieser Zeit sind als Subjekt: Relativitätsmensch, als Objekt: Die Bezugselfe.«[100] Diese längere Beschäftigung mit der *Zeitrasse* bietet sich an, weil die darin enthaltenen Vorstellungen sehr ähnlich in den *Tropen* verhandelt werden. So beschreibt beispielsweise Slim, als er über sein Buchprojekt philosophiert, den neuen Zustand einer relativ gewordenen Welt: »Wir sind zu einer synthetischen Lebensform gekommen. Den Kombinationen ist freier Spielraum gelassen, die Kombination ist das Merkmal dieser Zeit.«[101] Wie in der *Zeitrasse* beschrieben erscheint nicht mehr nur die Zeit im Sinne von Einsteins Theorie als relativ, sondern auch der Mensch transformiert sich zum neuen Relativitätsmenschen, dessen Bestandteile frei arrangiert werden können.[102]

Dazu finden sich in den *Tropen* verschiedene Begriffe, die miteinander verknüpft eine neue Wahrnehmung der Zeit generieren sollen. Die Bezugsmolluske verschwindet zugunsten der Dimension, worin wiederum ein jeweiliger Bewusstseinszustand als »Phantoplasma« bezeichnet wird und das »Wasserrad« als Metapher für den Übergang zwischen zwei solchen Zuständen Verwendung findet. Dabei berufen sich die verschiedenen Figuren – sowohl Slim als auch Brandlberger machen sich eine Dimensionenlehre zu eigen, die in den meisten Fällen deckungsgleich ist – wieder auf physikalische Erkenntnisse, wenn auch die Erläuterungen selten derart systematisch vollzogen werden wie im folgenden Abschnitt, als Slim die ersten vier Dimensionen erwähnt:

100 Müller: Zeitrasse, 1995, S. 25.

101 Müller: Tropen, 2010, S. 233.

102 Es mag dies ein Wandel im Sinne Nietzsches zu einer *Vielheit des Ichs sein*. Dies hat Moritz Baßler in seiner neueren Forschungsarbeit zu der nicht von der Hand zu weisenden These veranlasst, dass gerade in solchen Sätzen Müllers Nähe zu einem »postmodernen Gedankengut« sichtbar werde (vgl. Baßler: Jäger der verlorenen Pace, 2008, S. 152). Die Frage nach der Verbindung von Postmoderne und Expressionismus wird auch von Thomas Anz verallgemeinert präsentiert (vgl. Anz, Thomas: Gesellschaftliche Modernisierung, literarische Moderne und philosophische Postmoderne. Fünf Thesen, in: Anz, Thomas; Stark, Michael (Hg.): Die Modernität des Expressionismus, Stuttgart, Weimar 1994, S. 1–8).

»›Nun‹, begann Slim, ›nehmen Sie einen Punkt an, einen wirklichen Punkt ohne alle Stofflichkeit; ein solcher Punkt ist dann gleichbedeutend mit Existenz. Bewegen Sie, bitte, diesen Punkt: so kommen Sie zur Linie, von da zur Fläche und von da durch das gleiche Verfahren zum Raum. Nun denken Sie sich den Raum weiterbewegt, so entsteht die Zeit. Die Zeit. Die bewegte Zeit ist Leben. Das bewegte Leben ist Bewußtsein.‹«[103]

Slim wandert im Stil einer Assoziationskette innerhalb weniger Sätze von einer naturwissenschaftlichen Dimensionenlehre über den rhetorischen Umweg der Wiederholung des in diesem Falle bedeutungsleeren Begriffs der Zeit zur Bergson'schen Philosophie, dessen Denken als eine Art Kurzformel am Ende des zitierten Abschnitts steht.[104] Dabei gibt Slim dem Leser performativ das verräumlichte Denken gleich mit, denn will der Leser die dargestellten Äußerungen verstehen, müssen die Bewegungsabläufe mitgedacht werden – es handelt sich um eine Leseransprache, die in den *Tropen* als zusätzliche Ebene immer wieder in Erscheinung tritt.[105] So führt die Bewegung des Punkts zuerst zu dem den Punkt typografisch bewegten Satzzeichen des Doppelpunkts, woraus dann inhaltlich die Linie, die Fläche und schließlich der Raum entspringen. Ähnlich funktioniert auch die performative Bewegung des Raums hin zur Zeit. Tatsächlich entsteht über die Wiederholung der beiden Wörter »Die Zeit« eine Zeitspanne, die aber in ihrem noch nicht bewegten Zustand homogen und austauschbar ist. Erst wenn diese wieder bewegt und damit aus ihren gleichen Blöcken gelöst wird – in diesem Falle der verdoppelte Wortblock »Die Zeit« –, entsteht Leben. Derjenige Zustand, der schließlich am meisten Bewegung genossen hat und am Ende der Bewegungskette steht, ist das Bewusstsein selbst. Dies entspricht dem Programm der *Tropen*, worin Bewegung und Bewusstsein als eng miteinander verbundene Zustände und Ersteres als Bedingung für die Veränderung von Letzterem verstanden werden. Nur durch ein Sich-in-Bewegung-Setzen kann das moderne Subjekt mit der Beschleunigung seiner Umwelt Schritt halten und zum selbstbestimmten Ich werden. Dies geht über das Pathos des vom Futurismus stammenden, technikbedingten Geschwindigkeitsrauschs hinaus – es geht hier

103 Müller: Tropen, 2010, S. 7.

104 Dass Müller über Einstein zu Bergson findet, der sich wiederum als vehementer Kritiker Einsteins einen Namen machte und diesbezüglich anzweifelte, ob Einsteins zeittheoretische Überlegungen wirklich auf alle gesellschaftlichen Bereiche ausgedehnt werden sollten, ist eine weitere Eigenheit von Müllers eklektischen Synthesebestrebungen (zu Einstein und Bergson vgl. Hubmann; Huss: Einleitung, 2013, S. 19 ff.).

105 Vgl. zum Beispiel die folgenden Zeilen gegen Ende der *Tropen*: »Wie ist eigentlich alles gekommen? Wissen Sie's? Nein. Und Sie? Ich auch nicht.« (Müller: Tropen, 2010, S. 248.) Zur Funktion dieser Leseransprache vgl. Christoph Gardian: »Der Leser soll durch seine Mitarbeit am Text das zugrunde gelegte visionäre Vermögen selbst (re)produzieren und das dargestellte ekstatische Erleben halluzinieren.« (Gardian: Sprachvisionen, 2014, S. 20.)

also nicht um eine Nachahmung einer Rauscherfahrung der Geschwindigkeit. Vielmehr findet in den *Tropen* eine Bewegungsideologie Ausdruck, in der Stillstand als störend betrachtet wird. »Das Wichtigste ist stets: eppur si muove!«,[106] ließe sich dieser Befund mit Slims Worten ergänzen – das Wichtigste ist die Aussprache der Wahrheit, und diese ist, wie es zuvor schon heißt, gebunden an die Synchronisation mit der neuesten Geschwindigkeit und Bewegung: »Nur Wahrheiten, die Pace haben, gelten.«[107]

Christoph Gardian charakterisiert Slims praktizierten philosophischen Eklektizismus, wie er sich in solchen Zeilen immer wieder zeigt, als »synkretistische Strategie«,[108] worin sich letztlich eine »Pluralität als Signatur der kulturellen Moderne«[109] erkennen lasse. Müller bezieht sich im zitierten Ausschnitt über die Bewegung der Zeit unter anderem auf Henri Bergsons analytische Aufteilung des Zeitbegriffs. Gemäß diesem existiere erstens eine Zeit (temps), die homogenisiert und verräumlicht wirke. Diese lasse sich messen und beschreiben, etwa in Form der Uhrzeit. Daneben erleben wir zweitens eine Dauer (durée). Diese entspreche der subjektiven Erfahrung und ist das, »was man von jeher die Zeit genannt hat, aber die Zeit als unteilbar wahrgenommene«,[110] also die nicht teilbare Kontinuität einer Bewegung. Um einen solchen Begriff der Dauer erklären zu können, ordnet ihn Bergson dem menschlichen Bewusstsein zu. So entsprechen die »qualitative Mannigfaltigkeit«[111] und die »Intensivität«[112] der Dauer einem inneren Vorgang der Seele. Dies hat zur Folge, dass darin weder Extensität, Veräußerung noch abzuleitende Homogenisierung folgen kann. Die Dauer ist bei Bergson, wie Friedrich Kümmel in seiner Monografie über den Begriff der Zeit ausführt, »identisch mit diesem Leben selbst«.[113] Damit legt das Konzept der Dauer, wie Kümmel weiter erläutert, einen theoretischen Grundbaustein für die erhoffte Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeit, wie sie unter anderem auch bei Müller zu finden ist: »›Dauer‹ ist darin Sukzession, aber nicht als Verfließen, sondern als sukzessives Aufbauen einer Qualität innerhalb einer Präsenz, in der zwar Folgen statthaben, aber kein Früher oder Später unterscheidbar ist. Die Sukzession ist zugleich aufgehoben in einer Simultaneität.«[114]

106 Müller: Tropen, 2010, S. 245.

107 »Nur Wahrheiten, die Pace haben, gelten.« (Ebd., S. 143.)

108 Gardian, Christoph: Atemporalität. Techniken und Effekte des Zeitlosen im literarischen Expressionismus (Paul Adler, Robert Müller), in: Weixler, Antonius; Werner, Lukas (Hg.): Zeiten erzählen: Ansätze – Aspekte – Analysen, Berlin, Boston 2015, S. 481.

109 Schneider; Brüggemann: Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Formen und Funktion von Pluralität in der ästhetischen Moderne. Eine Einführung., 2010, S. 7.

110 Bergson, Henri: Philosophie der Dauer (Textauswahl von Gilles Deleuze), Hamburg 2013, S. 28.

111 Bergson, Henri: Zeit und Freiheit, Hamburg 1994, S. 78.

112 Ebd., S. 9.

113 Kümmel, Friedrich: Über den Begriff der Zeit, Tübingen 1962, S. 17.

114 Ebd. Um die komplexen theoretischen Argumente zu verdeutlichen, verwendet Bergson immer wieder das Beispiel einer Melodie, die in ihrer Verräumlichung der einzelnen Noten eigentlich eine Vielzahl von »Vorhers« und »Nachhers« enthält, in ihrer Kontinuität aber einen »Eindruck auf uns

Die genaue Entschlüsselung von Bergsons theoretischem Einfluss auf Müller zöge eine eigene Arbeit nach sich.[115] Der an dieser Stelle entscheidende Punkt liegt im enthaltenen Schöpfungsprinzip. So legt Bergsons Begriff der Dauer nahe, dass eine Bewegung, beispielsweise diejenige einer Flugbahn, als ein kontinuierlicher Schöpfungsakt betrachtet werden kann. Denn ein Bewegungsablauf kann in der Lebenswirklichkeit nicht in seine Bestandteile aufgeteilt werden. Zwar lässt Bergson die Aussage gelten, dass ein Flugobjekt auf seiner Bahn alle jeweiligen Punkte berührt hat, diese seien jedoch für die Dauer nicht als einzelne Momente zu betrachten, da das Objekt niemals im Stillstand stehen bleibe. Ansonsten, so Bergson, müsste man zu dem Schluss kommen, dass »die Bewegung mit dem Unbewegten in eins falle«.[116] Dies gilt für die Vergangenheit, für die Zukunft jedoch tun sich zahlreiche neue Wege auf. Wenn sich die Dauer stets einen Weg in die Zukunft bahnt, muss sie untrennbar mit einem anhaltenden Akt der Schöpfung verbunden sein: »Je tiefer ins Wesen der Zeit wir eindringen, desto tiefer begreifen wir, daß Dauer Erfindung, Schöpfung von Formen bedeutet, ununterbrochenes Hervortreiben von absolut Neuem.«[117] Dieses Neue und seine Formen und Formung sind es, was sich die *Tropen* über die Sprache zu eigen machen wollen, um die ersehnte neue Bewusstseinsstufe zu erreichen.[118] So heißt es in den Worten

macht« (Bergson: Philosophie der Dauer, 2013, S. 28). Würde man beispielsweise die Dauer einer Melodie verändern, bekäme man eine ganz andere Melodie zu hören. Dabei geht es Bergson vor allem um das Erkennen dieser zwei Bestandteile, denn für die Gegenwart muss er anerkennen, dass »wir uns für gewöhnlich in die verräumlichte Zeit versetzen« (ebd.). Dies entspringe der Konsequenz eines stetigen Vergleichs der beiden erwähnten Ebenen der Zeit: »Aus der Vergleichung dieser beiden Realitäten entsteht eine dem Raume entlehnte symbolische Vorstellung von der Dauer.« (Bergson: Zeit und Freiheit, 1994, S. 84.) Folglich handelt es sich auch hier um ein Bewusstseinsproblem. Dieses lässt sich erneut in zwei Ebenen aufteilen. Auf der einen Seite steht das räumliche Bewusstsein, dessen Fähigkeit – der Intellekt – der mechanischen Erfassung einer verräumlichten Zeit dienen kann. Auf der anderen Seite existiert das zeitliche Bewusstsein, das die Dauer – was in seiner Subjektfähigkeit bei Bergson als die Intuition verstanden wird – und damit das eigentliche Leben zu erfassen vermag. Und gerade diese zweite Bewusstseinsebene ist es, was Slim mit seinen beiden Sätzen – »Die bewegte Zeit ist Leben. Das bewegte Leben ist Bewußtsein« – umschreibt.

115 Zu betonen wäre zum Beispiel Bergsons »geistvolle Polemik gegen den linearen, seriellen und damit zum Quantitativen neigenden Charakter rationalen Denkens, eine Art Bekenntnis zur Macht des Irrationalen« (Wendorff: Zeit und Kultur, 1985, S. 472).

116 Bergson: Philosophie der Dauer, 2013, S. 27.

117 Bergson, Henri: Schöpferische Entwicklung, Jena 1912, S. 17.

118 Dies ist bezüglich des Schöpfungsgedankens und seiner Rolle im neuen Denken für expressionistische Autoren nicht ungewöhnlich. Friedrich Markus Huebner charakterisierte beispielsweise den Expressionismus in Deutschland 1920 mit den Worten: »Der Expressionismus glaubt an das Allmögliche. Er ist die Weltanschauung der Utopie. Er setzt den Menschen wieder in die Mitte der Schöpfung, damit er nach seinem Wunsch und Willen die Leere mit Linie, Farbe, Geräusch, mit Pflanze, Tier, Gott, mit dem Raume, mit der Zeit und mit dem eigenen Ich bevölkere.« (Huebner, Friedrich Mar-

Slims programmatisch hierfür: »Ich schaffe Neues, vollständig Neues, mit keinem anderen Mittel als dem der Sprache.«[119]

Das radikal subjektivierte Bewusstsein und die Vorstellung des daraus resultierenden Hervorbringens von etwas »absolut Neuem« ermöglichen den Versuch, auch die Zeitlichkeit neu zu denken. So führt Brandlberger die fünfte Dimension als »räumliche Ausdehnung des Bewusstseins«[120] ein, die nicht nur das bisherige Konzept von Zeit und Raum erweitern, sondern diese radikal umkehren will. Wie dabei das Denken zum Werkzeug der Transformation wird, zeigt der folgende Ausschnitt:

> »Zum prämiierten [sic] Denken gehört der Widerspruch. […] Die Zeit ist als vierte Dimension entlarvt. Gibt es keine fünfte, und kann man jene nicht bewegen? Ha, ich probier's! Ich stemme mich mit beiden Schultern gegen die Zeit, ich suche sie aus ihrer Bahn zu drängen, ich fordere mich zum Gewaltakt heraus. Eine Linie, aus sich selbst gedrängt? Eine Fläche, gut! Wenn ich nun denke – ich ahne es schon! – und zu gleicher Zeit dawider denke – hurra, da haben wir's! Denken ist zeitlich. Wenn ich nun denke und zugleich dawider denke, so verschiebe ich die Zeit in einer höheren Anschauungsform, die nicht Zeit ist. Die Zeit wird senkrecht zu sich selbst gebracht. Ich erhalte eine neue Dimension. Der Block Zeit hat sich gerührt, er schweigt zitternd, eine Dämmerung von Ruck, ein Hauch von Erfolg ist es gewesen. Paßt auf, wir kriegen die Zeit noch herum! Können Sie um die Ecke sehen? Wir aber, wir denken um die Ecke. Wir denken in Winkeln, Kanten und Kristallen. Und wir werden es, verlassen Sie sich darauf, dahinbringen, daß wir sozusagen in Dodekaedern denken, wo der Gedanke zu gleicher Zeit einen ganzen Korb von Malen gegen sich verschoben hat! Uff, wie es anstrengt!«[121]

Was zu Beginn von Brandlbergers Ausführungen noch wie die Charakterisierung einer dialektischen Methodenlehre klingt, entpuppt sich gleich darauf als Fortsetzung der verräumlichten Dimensionenlehre. Der Ausruf »Ha, ich probier's« signalisiert das Primat des subjektiven Denkens, das den Übergang in die neue Dimension gewährleisten soll. Dabei ist der Gedanke schöpferische Praxis, so zumindest lässt sich der Satz »Wenn ich nun denke und zugleich dawider denke, so verschiebe ich die Zeit« in seiner Ereignisabfolge verstehen. Dem Gedanken folgt eine diesem innewohnende, aber erst noch hervorzubringende, materielle Kraft. Dies wird durch die den Denkprozess

kus: Der Expressionismus in Deutschland, in: Anz, Thomas; Stark, Michael (Hg.): Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920, Stuttgart 1982, S. 5.)

119 Müller: Tropen, 2010, S. 161.

120 Gardian: Atemporalität. Techniken und Effekte des Zeitlosen im literarischen Expressionismus (Paul Adler, Robert Müller), 2015, S. 477.

121 Müller: Tropen, 2010, S. 137 f.

begleitende Körper- und Gewaltmetaphorik verdeutlicht: »Der Block Zeit«, die verdinglichte Verräumlichung der Zeit, wird durch einen ›Gewaltakt‹ ins Wanken gebracht und die Zeit wird aus der Bahn gedrängt, wobei das Stemmen der »beiden Schultern« und der daraus ausgelöste »Ruck« wesentliche Kraftfaktoren des erfolgreichen Gedankens sind. Zugleich verschiebt die doppelte temporale Verwendung der Vorahnung, ein hybrides Grenzwort zwischen Wissen und Glauben über die eintretende Zukunft, schon zu Beginn des Versuchs die Zeit, insofern damit der Erfolg des gedanklichen Unternehmens angekündigt und so die chronologische Abfolge ins Wanken gebracht wird – diese wird aber, vergleichbar mit dem Block der Zeit, an dem nur gerüttelt wird, nicht gänzlich aufgelöst. Der gedankliche Hebel, dem sowohl die materielle Kraft der Gedanken als auch die Infragestellung der Zeit folgen, ist das Paradox. So bringt das In-der-Zeit-gegen-die-Zeit-Denken eine neue Wahrnehmungsform hervor, die zeitentkoppelt und phantastisch funktioniert. Besonders anschaulich zeigt sich dies in der Antwort auf die rhetorische Frage, ob man um die Ecke »sehen« könne. Brandlberger bejaht dies zwar wie selbstverständlich, nimmt aber eine entscheidende Änderung vor. Denn in der fünften Dimension wird um die Ecken, Winkel und Kanten gedacht und nicht etwa gesehen – »Wir schleppten den Raum und liefen Sturm wider die Zeit«,[122] heißt es an späterer Stelle, diesen Gedanken wiederaufnehmend. Die Realität, die sich hinter der verborgenen Ecke versteckt hält, kann auch in der fünften Dimension visuell nicht wahrgenommen werden, sie kann aber gedacht und so über die Imagination zur tatsächlichen Realität werden.[123] Dies ist nicht zuletzt auch die Antwort auf die zu Beginn gestellte Frage, ob es sich bei den Tropen nun um ein imaginiertes oder reales Kolonialgebilde handelt, denn das imaginierte Kolonialgebilde kann über die Macht der fünften Dimension zur Realität werden, egal ob nun in Lateinamerika erlebt oder in Wien gedacht. Was es dabei mit dem Denken in Dodekaedern auf sich hat, ist in einigen Abschnitten noch zu zeigen.

Nicht die materiellen Verhältnisse bestimmen also das Bewusstsein, sondern das Bewusstsein vermag das Sein in seinen physikalischen Grundkategorien zu erneuern. Damit stellt die fünfte Dimension die Absicht dar, wie dies Alfred Lichtenstein einst formulierte, »die Unterschiede der Zeit und des Raumes zugunsten der Idee zu beseitigen«.[124] Und genau dies versuchen die Protagonisten in den *Tropen* immer wieder zu beweisen. So ermöglicht der Übergang in die fünfte Dimension beispielsweise, dass Brandlberger in seinem Denken nicht mehr auf bisherige Zeitformen angewiesen ist. »Das Ge-

122 Ebd., S. 185.

123 Dies veranlasst Jutta Müller-Tamm, nochmals die Rolle der Literatur in Müllers Denken zu betonen: »Die literarische Wirklichkeit ist demnach die einzige Wirklichkeit des neuen Menschen.« (Müller-Tamm: Abstraktion als Einfühlung, 2005, S. 361.)

124 Lichtenstein, Alfred: Die Verse des Alfred Lichtenstein, in: Anz, Thomas (Hg.): Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920, Stuttgart 1982, S. 644.

dächtnis zeigt in die Zukunft«,[125] erwähnt er diesbezüglich an einer Stelle. Tatsächlich bewegt sich Brandlberger in der Folge zwischen Zukunft und Gegenwart hin und her, als gäbe es dazwischen keine Grenze mehr. Dies zeigt sich in den von Brandlberger gesprochenen Sätzen, beispielsweise durch die verwendeten Tempusformen: »Ich schildere einen Mann, der inmitten gesegneter, abenteuerlicher Umstände, wie er sich einbildet, das Buch schreibt, das er erst erleben wird. Dieser Mann war ich. Ich war mit visionärer Kraft meiner eigenen Zukunft vorangeeilt.«[126] Die Schilderung eines Mannes, als ein Akt des Schreibens oder des Erzählens, das in einem Buch geschehen wird, das erst am Ende der Erzählung geschrieben werden wird, ist genauso paradox wie die im Präteritum gehaltene Feststellung, dass dieser Mann Brandlberger selbst »war«, der wiederum mit Vorahnungen der Zukunft ausgestattet gewesen sei. Ein zweites Beispiel für das Aufbrechen der Zeit ist der ebenfalls zeitlich paradoxale Satz: »Dieser Satz fiel mir damals ein; ich würde ihn zukünftig denken.«[127] Auch hier schließen sich Präteritum und Futur des Konjunktivs II eigentlich aus, wäre da nicht das Paradox als konstitutives Element der *Tropen*. Denn was in beiden Beispielen als zeitlich paradoxale Struktur erscheint und dabei für die Erzählung im Sinne des Paradoxes als philosophisches wie auch narratives Paradigma gilt, ist für die phantastische Welt des Brandlbergers, der die fünfte Dimension entdeckt hat, kein Problem mehr. Der Widerspruch ist nunmehr eine konstitutive Charaktereigenschaft, die sich von ihrem logischen Antagonismus befreit hat. Folglich lässt sich in der Gegenwart auch in die Zukunft denken und in die Vergangenheit leben. Wenn nun aber in der Gegenwart die Zukunft gedacht werden kann, heißt dies auch, dass der Mensch, bezogen auf Bergsons Aussagen, plötzlich aktiver Teil bei der Schöpfung von absolut Neuem ist. Damit wird ein Teil eines wahrgenommenen Autonomieverlusts des Menschen rückgängig gemacht, indem dieser selbst für die Realitätskonstruktion verantwortlich gemacht wird. Es kann deswegen schon hier auf die These hingewiesen werden, dass der Wunsch, die fünfte Dimension als neue Wahrnehmungskategorie zu etablieren, als Versuch einer Wiederherstellung der mit der Entfremdung verloren geglaubten Schaffenskraft des modernen Subjekts gelesen werden kann (was zugleich das utopische, allerdings zugleich regressiv verbandelte Moment von Müllers Erzählung entfaltet).[128] So kann das Gefühl einer Abhängigkeit und Unterwerfung unter die nunmehr rationalisierte Welt, wie dies Kurt Pinthus einst schrieb, »zugleich den Beginn des Kampfes gegen die Zeit und gegen ihre Realität«[129] markieren.

125 Müller: Tropen, 2010, S. 137.

126 Ebd., S. 21.

127 Ebd., S. 206.

128 Bezüglich Utopie erwähnt der fiktive Herausgeber Robert Müller zu Beginn des Buchs, dass Brandlberger auf einer Expedition gestorben sei, als er in Lateinamerika eine egalitäre Gemeinschaft gründen wollte.

129 Pinthus, Kurt: Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus, Hamburg 1986, S. 26.

Weil Brandlberger nicht mehr viel mit dem bisherigen Konzept der Zeit anfangen kann, stört es auch nicht weiter, dass, wie Ingried Kreuzer schon festgestellt hat, die verwendeten Zeitangaben oftmals blanker Unsinn sind.[130] Wenn Brandlberger Van den Dusen kennenlernt, »vierzehn Tage später«[131] Slim auftaucht, man »jetzt«[132] viel Zeit in Kaffeehäusern verbrachte, bis »eines Tages«[133] nach »einem Monat«[134] Vorbereitung die Reise beginnt und die Gruppe »eine Woche« den Fluss hinauffährt, dann müsste man davon ausgehen, dass Brandlberger kurze Zeit später nicht darüber reflektieren kann, wie er »vor einer Woche«[135] noch in einer kleinen Garnisonsstadt war, »vor drei Wochen«[136] einen Tanzsaal in Rio betreten hat und »vor einem Monat«[137] in New York mit einem Manhattangirl zusammen war. Deswegen kann die Zeit auch, als die Gruppe endlich den vermeintlichen Schatz gefunden hat und er sich als wertlos entpuppt, plötzlich ganz aussetzen, sodass die Expedition für eine unbestimmte Dauer nur noch vor sich hinvegetiert: »Die Zeit hatte die Auszehrung, und wir verstarben an galoppierender Langeweile.«[138] In dieser Auszehrung passiert zwar nichts, was es als romanhaftes Ereignis zu erzählen gäbe, dennoch stoppt der Roman nicht einfach, weil die Auszehrung den essayistischen Charakter nur bedingt betrifft. Nun, da gar nichts mehr erzählt werden muss, können die Protagonisten umso mehr vor sich hin sinnieren. Ein anderes Phänomen, das durch die Auflösung der Zeit nichtig wird, sind die möglichen Anachronismen, wie beispielsweise die Erwähnung der »Dreadnoughts«,[139] einer Schiffsklasse, die es in Brandlbergers Manuskript, wie Thomas Schwarz erklärt, noch nicht geben dürfte.[140]

130 Vgl. Kreuzer: Robert Müllers »Tropen«. Fiktionsstruktur, Rezeptionsdimensionen, paradoxe Utopie, 1981.
131 Müller: Tropen, 2010, S. 13.
132 Ebd., S. 15.
133 Ebd.
134 Ebd.
135 Ebd., S. 24.
136 Ebd.
137 Ebd.
138 Ebd., S. 206.
139 Ebd., S. 96.
140 Vgl. Schwarz: Robert Müllers Tropen, 2006. Ein drittes Beispiel dafür, dass, wenn die Gedanken nicht mehr an eine lineare Zeit gebunden sind, das Werk auch nicht mehr an temporalen Unstimmigkeiten scheitern kann, sind Brandlbergers biografische Reflexionen. Diese gehen so weit, dass Brandlberger an einer Stelle entgegen der chronologischen Fahrtrichtung gar seine eigene Geburt gedanklich zu wiederholen beginnt – »dreiundzwanzig Jahre und neun Monate hatte ich zurückzugehen, dann hatte ich die Lebenshöhe eines dieser knorpeligen Zellenstöcke erreicht« (Müller: Tropen, 2010, S. 19; vgl. dazu Riedel: »Whats the difference?« Robert Müllers Tropen (1915), 1999, S. 68). Müller schafft sich in seinem Denken gegen die Zeit zahlreiche »Freiräume für formale Innovationen«, wie Thomas Anz dies in seiner Einführung über den Expressionismus ohne Bezug zu den

Brandlbergers Ausführungen über die fünfte Dimension müssen so auch als Reflexion über das Erzählen selbst gelesen werden. Dies betrifft sowohl die erwähnte Aufhebung der Zeit, der eine Entwertung der Bedeutung von chronologischen Abfolgen folgt, als auch das zitierte Denken in »Dodekaedern«[141] – dieses stellt gleichzeitig einen der ästhetischen Bezugspunkte zur kubistischen Malerei dar, die schon früher damit begann, die Zeit als vierte Dimension sichtbar zu machen beziehungsweise über die Zerstückelung und Zergliederung von Bewegung zur Restitution des Körpers zu gelangen.[142] Mit dem Begriff ›Dodekaeder‹ ließe sich eine Erzähltechnik in den *Tropen* benennen, die abseits des Paradoxes als zweite den Roman konstituierende Grundstruktur auftritt und das Lesen der *Tropen*, wie Brandlberger einmal seufzend ausführt, so anstrengend macht. Das dodekaedrische Prinzip liegt darin, dass ein Gegenstand, ein Gedanke oder in diesem Falle das Denken gegen die Zeit nicht einfach beschrieben beziehungsweise erzählt, sondern von etlichen unterschiedlichen Seiten beleuchtet wird – es ist dies eine Form des Denkens, in der sich, wie es im zitierten Abschnitt heißt, »der Gedanke zu gleicher Zeit einen ganzen Korb von Malen gegen sich verschoben hat!«[143] Die perspektivische Multiplizierung, räumlich über die verschiedenen Seiten des Dodekaeders gedacht, hat zur Folge, dass die Erzählung schließlich aus »Spekulationen über Spekulationen«[144] und Variationen desselben Verhandlungsgegenstands besteht, deren Entschlüsselung mitunter schwerfällt.

Der Text macht in seiner dodekaedrischen Struktur auch vor biologischen beziehungsweise räumlichen Grenzen nicht halt, sodass es etliche Male vorkommt, dass Brandlberger mit einem Gedanken beginnt, Slim diesen weiterführt und in seltenen

Tropen erwähnt, »die die disziplinierende Ordnung messbarer Zeitabläufe anarchisch unterlaufen« (Anz: Literatur des Expressionismus, 2010, S. 177).

141 »Und wir werden es, verlassen Sie sich darauf, dahinbringen, daß wir sozusagen in Dodekaedern denken, wo der Gedanke zu gleicher Zeit einen ganzen Korb von Malen gegen sich verschoben hat! Uff, wie es anstrengt!« (Müller: Tropen, 2010, S. 138.)

142 Vgl. Eimert; Podoksik: Kubismus, 2014, S. 41 ff.; Lack: Kafkas bewegte Körper, 2009, S. 207. So korrespondieren die »Umbrüche und die Erneuerungen in der Bildenden Kunst« mit der Herausbildung entsprechender Romane (vgl. Brüggemann: Modernität im Widerstreit, 2015, S. 433). Maria Horsthemke bringt bezüglich des Kubismus zudem nicht nur eine interessante Abgrenzung zum Futurismus ins Spiel, sondern betont in ihrer Definition auch noch einmal die Rolle der Simultaneität und die für Müller wichtige verräumlichte Auffassung von Zeit: »Das futuristische Programm unterscheidet sich in wesentlichen Punkten von der Konzeption des in etwa zeitgleichen Kubismus, der Simultaneität als Gleichzeitigkeit verschiedener Sichten eines Gegenstandes definiert und dabei die zeitliche Dimension in die räumliche integriert.« (Horsthemke, Maria: Simultaneität bei Carl Einstein und Marcel Proust, in: Creighton, Nicola; Kramer, Andreas (Hg.): Carl Einstein und die europäische Avantgarde, Berlin 2012, S. 60.) Das bedeutet aber nicht, dass der Futurismus nicht auch ein Konzept der Simultaneität kannte, jedoch in unterschiedlichem Bezug zu Körper und Zeit.

143 Müller: Tropen, 2010, S. 138.

144 Ebd., S. 33.

Fällen gar noch Van den Dusen miteinsteigt, bis die Figuren selbst nicht mehr wissen, wer eigentlich was gedacht hat.[145] Die dodekaedrische Erzählstruktur bringt nicht nur Figurenunterscheidungen ins Wanken, sie erweitert zugleich das Figurenbewusstsein. In Dodekaedern zu denken, bedeutet simultan Zustände oder Ereignisse um neue Flächen zu erweitern. Dies zeigt sich auch bezüglich der Tropen, die durch die mehrmalige gedankliche Rückkehr in die Großstadt von Beginn an infrage gestellt werden. Die dodekaedrische Erzähltechnik ermöglicht es, dass das Erzählen unterschiedliche Realitäten konstruiert, die parallel zueinander existieren und sich folglich trotz geografischer Differenzen nicht ausschließen müssen. Doch ganz so einfach ist es auch hier nicht. Denn der Dodekaeder erweitert einerseits den singulären Raum und ist deswegen darum bemüht, Grenzen aufzulösen, erschafft aber über seine Kanten ebenso Grenzen und erschwert damit den Wechsel zwischen den verschiedenen Seiten. Diese Problemstellung zeigt sich exemplarisch in der rhythmischen Vorstellung des Tropischen. Dabei entsteht die bekannte Simultaneität unterschiedlicher Rhythmen, im folgenden Beispiel das Tropische im Städtischen; andererseits konstituieren diese die Kanten und Grenzen, deren Überwindung nur durch eine Angleichung an die jeweilige Seite möglich wird. Dies wird sichtbar, als Brandlberger in der Mitte des Romans kurz unsicher wird, wo er sich gerade befindet beziehungsweise ob er die Illusion der Tropen nicht aufgeben soll:

> »Ich befand mich in diesem Augenblicke auf der Straße einer großen Stadt. Aber diese Wirklichkeit ignorierte ich. Ich war gezwungen, eine Vision zu erleben, die ich leugnete. Mühevoll leugnend nahmen meine angestrengten Augen eine grüne Spitze aus, die sich hypnotisierend bewegte. Langsam erinnerte ich mich, daß sie einem Palmblatte ähnlich sah.«[146]

Im neuen Bewusstseinszustand kann Brandlberger *diese* Wirklichkeit, die sich als Straße einer westlichen Großstadt entpuppt, aber letztlich eben nur noch eine von vielen Wirklichkeiten ist, bewusst ignorieren. Dennoch scheint der Übergang zum reinen Erlebnis der fünften Dimension nicht gänzlich geglückt, muss sich Brandlberger doch, um zur tropischen Vision zurückzukehren, auf ein mühsames, mimetisch am Rhythmus orientiertes Verfahren stützen. So liegt der Referenzpunkt, nach dem sich dieser zu richten hat, im imaginierten Rhythmus der geografischen Umgebung. Die Rück-

145 Was sich aber nicht negativ auf den Roman auswirkt, denn auch die Figuren selbst lassen sich je länger je weniger voneinander unterscheiden. Brandlberger beispielsweise bemerkt an einer Stelle, dass er eben nicht nur Objekte dodekaedrisch durchdenkt, sondern sich auch die anderen Figuren imaginiert: »Denn ich kannte meinen Slim genau, ganz genau, ich kannte ihn wortwörtlich, ich konnte ihn memorieren!« (Ebd., S. 183.)

146 Ebd., S. 122.

kehr in die Tropen funktioniert über die rhythmische Angleichung der eigenen Bewegung an diejenige des Palmblattes als Repräsentant des Naturrhythmus der tropischen Kulisse. Was als erzählte geografische Gleichzeitigkeit erscheint, ist rhythmisch durch Grenzen definiert, denn nur so kann Brandlberger sichergehen, dass das Palmblatt ausschließlich als Signifikant der tropischen Imagination auftritt und ihn nicht sofort zurück auf die Straßen Wiens trägt. Dadurch erscheint die Hypnose – und an anderer Stelle die Trance – als derjenige Zustand, der das Gefühl des Übergangs metaphorisch am besten zu beschreiben vermag, das phantastische Schöpfungsmoment betont und über den Versuch der Angleichung die Bedeutung des Rhythmus markiert, der gleichzeitig jedoch über den markierten Grenzübertritt auch eine Grenzsetzung vollzieht.[147]

8.2.2 Phantoplasma, Kubismus und die Rolle des Primitiven

Um die rhythmische Struktur benennen zu können, verwenden die *Tropen* den in einem Trance-Zustand entdeckten Begriff des Phantoplasmas. Dieses umfasst das bildhaft geronnene Produkt der Totalität eines bestimmten rhythmischen Zustands:

> »Die Welt der Logik, das *Phantoplasma, das Bild gewordene System der zureichenden Erklärungen war zwiefach* [sic]. Es pendelte zwischen zwei Rhythmen, davon jeder bloß der Umschwung des anderen war. Was ich hier dachte, konnte ich auch dort denken. Derselbe seelische Verlauf konnte ein verschiedenes Phantoplasma, sei's Traum, sei's Wachleben, unterlegen. Phantoplasma, so nannte ich diese Entdeckung, die ich in meinem höchsten entkörperten Augenblicke, in der Trance, entdeckt habe.«[148]

Der eklektisch aus unterschiedlichen Diskursfeldern zusammengesetzte Begriff des Phantoplasmas hat in der Forschung neben der Bewertung von Müllers politischer Haltung die bisher größte Debatte ausgelöst.[149] Es stellt sich erstens die Frage, ob man die-

147 Die Rolle der Trance als phantastischer Übergangsmoment noch einmal verdeutlichend beschreibt Brandlberger den Zustand der *Tropen* an einer anderen Stelle mit den Worten: »Ich dachte exakt, aber ich erlebte zweideutig. Es war die Trance, das große seelische Ereignis der Tropen.« (Ebd.) So bringt das exakte Denken, die Anstrengung, die Brandlberger unternimmt, wenn er gegen die Zeit denkt, eine mehrdimensionale Realität hervor, worin sich ein Erlebnis nunmehr zweideutig gestalten kann. Gerade dafür braucht er die Trance oder ein Hypnoseerlebnis, bei dem er sich rhythmisch exakt der Vorgabe anpasst, dabei aber neue, zweideutige Welten zu imaginieren fähig ist.

148 Ebd., S. 125.

149 Für einen Forschungsüberblick vgl. Müller-Tamm: Abstraktion als Einfühlung, 2005, S. 269 f.

ses als eine Art neues »Organ«[150] verstehen muss oder ob es »metaphorisch«[151] gelesen werden soll, und zweitens, ob es eine zentrale Bedeutung für das Gesamtwerk Müllers einnimmt[152] oder einfach ein für die *Tropen* relevanter Begriff ist.[153] Jutta Müller-Tamm macht diesbezüglich darauf aufmerksam, dass Robert Müller auch hier sowohl eine erkenntnistheoretische Position vermittelt als auch diese Vermittlung gleichzeitig sprachlich bereits umsetzt: »Die Frage, ob der Begriff physiologisch oder metaphorisch zu verstehen sei, ist hinfällig, weil das Phantoplasma den ›Metapherntrieb‹ des psychophysiologischen Subjekts sowohl bezeichnet wie als Wortprägung verkörpert.«[154] Im Folgenden soll dies produktiv für die dromologische Lektüre gemacht werden, indem das Phantoplasma als Denkfigur verstanden wird, die mit der Erzählpraxis der *Tropen* korreliert, die, wie Slim an einer Stelle erwähnt, »einen Menschen nicht als Haut, sondern als System zu erzählen«[155] versucht. Dabei folgt die Definition einer solchen Denkfigur Brandlbergers eigener Aussage, dass das Phantoplasma als ein geronnenes Bild zu denken sei, woraus wahrnehmungstheoretische Erkenntnisse abgeleitet werden können. Entsprechend diesem System des Phantoplasmas fällt in der Folge auch die Frage ob einer allfälligen organischen Materialität und ihrer möglichen Rolle innerhalb des Müller'schen Gesamtwerks weg.

Gemäß Brandlbergers Aussage lässt sich ein seelischer Zustand in seinem Phantoplasma verstehen. Weil sich in den *Tropen* jeder solche Zustand im Sinne eines geronnenen Bildes als spezifisches Phantoplasma bestimmen ließe und weil mit der fünften Dimension die zeitliche Linearität aufgehoben werden soll, erhoffen sich Müllers Protagonisten, frei von dem einen in den jeweils anderen Zustand springen zu können; mit dem intendierten Ergebnis einer Simultaneität der Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeit, die unterschiedliche Rhythmen befürwortet und zulässt. Diesen Sprung zwischen den einzelnen Phantoplasmen beschreibt Müller später anhand des Kreissymbols des Wasserrades, das in seiner Drehung den ständigen Wechsel von Zuständen erlaubt und dabei abhängig von der äußeren Geschwindigkeit des jeweils vorgebenden Wasserrhythmus ist. Freilich steht dem Versuch einer begrifflichen Eingrenzung des Phantoplasmas die Tendenz des Romans gegenüber, die eine solche Festlegung durch die Erzählkonstruktion wieder zu unterlaufen versucht. Exemplarisch hierfür verwickelt sich Brandlberger, der Entdecker des Begriffs, in ein Gespräch mit Slim, der behauptet, dass er dasselbe Phänomen entdeckt habe und dieses eigentlich mit dem Begriff »Phantomie« bestimmen wollte:

150 Vgl. Kreuzer: Robert Müllers »Tropen«. Fiktionsstruktur, Rezeptionsdimensionen, paradoxe Utopie, 1981.

151 Vgl. Heckner: Die Tropen als Tropus, 1991.

152 Vgl. Liederer: Der Mensch und seine Realität, 2004, S. 264 ff.

153 Vgl. Dietrich: Poetik der Paradoxie, 1997.

154 Müller-Tamm: Abstraktion als Einfühlung, 2005, S. 370.

155 Müller: Tropen, 2010, S. 242.

»›Phantoplasmen‹, sagte ich zufrieden und gelassen. ›Ach nein, Phantoplasmen?‹ machte Slim, besann sich aber sofort und sagte: ›Phantoplasmen, doch, das ist gut. Ich verstehe, Phantasie, Plastik. Das ist ausgezeichnet.‹ Er sah mich aufmerksam an. ›Das ist besser als Phantomien. Phantomien ist nämlich das Wort, das ich dafür geprägt habe. Es ist doch merkwürdig, wie man auf dieselben Gedanken kommt, wenn man in der Einsamkeit sich gegenseitig ausgesetzt ist!‹ sagte er mit steinernem Gesichte. ›Man durchdringt sich förmlich.‹ Ich errötete unter seinem Vorwurf. Seine gedankenvolle, nahezu weise Stirne schien der Ausdruck höchster Ironie. Er haßte mich, weil ich das bessere Wort gefunden hatte.«[156]

Trotz der Unsicherheit darüber, welche Figur nun was gedacht hat, und der Frage, ob Slim letztlich nicht einfach als eine Erfindung Brandlbergers gelesen werden muss – dass die gleichen Gedanken entwickelt werden und die Figuren sich einander gegenseitig ausgesetzt fühlen, ist zumindest ein Indiz hierfür –, ist die Diskussion bezüglich der Herleitung des Begriffs durchaus aufschlussreich. Denn das zu einem Bild gewordene System erscheint an dieser Stelle als ein zu einer Plastik verdinglichter Gedanke. Dieser bietet als künstlerische Praxis die Möglichkeit zur mehrdimensionalen Darstellung unterschiedlicher Dimensionen sowie deren nahtlosen Übergang an. Einen bedeutsamen Einfluss auf Müllers Bezug zur Plastik hatten die kubistische Malerei im Allgemeinen und Carl Einsteins Kunstreflexionen im Besonderen, dessen *Negerplastik* im gleichen Jahr wie die *Tropen* erschien.[157] Einstein beschreibt darin unter anderem, wie die Plastik der afrikanischen Kunst »Raumprobleme«[158] aufgreife, die für die zeitgenössische Kunst von großer Bedeutung seien. Obwohl Einstein der plastischen Kunst Afrikas mit Wertschätzung begegnet und sie durchaus in ihrer autonomen Eigenheit darzustellen versucht, erscheint sie ebenso als Projektionsfläche europäischer Diskurse. Diesbezüglich kann die Plastik aufgrund ihrer Bedeutungslosigkeit – »es bedeutet nichts«[159] – sowohl im Sinne der europäischen Avantgarden als auch als Ausdruck der schweren Moderne verstanden werden. Denn der Befund, dass »jeder dreidimensionale Punkt an einer Masse […] unendlich deutbar [ist]« und so »jegliche Totalität« unmöglich mache,[160] entspricht sogleich der sozialen Fragmentierung und dem philosophischen Relativismus seiner Zeit als auch einem ästhetischen Ideal einer zur Form geronnenen Darstellung der Simultaneität unterschiedlicher Zustände, die als Kunstwerk eine potenziell selbständige Rolle einnehmen.

156 Ebd., S. 159.

157 Auch andere Gemeinsamkeiten mit Carl Einstein wären zu betonen, beispielsweise das bei Einstein anzutreffende Spannungsfeld entgegengesetzter Zeitqualitäten, das den bei Müller vorzufindenden Relativismus überhaupt erst ermöglicht.

158 Einstein, Carl: Negerplastik, in: Einstein, Carl: Gesammelte Werke, Wiesbaden 1962, S. 81.

159 Ebd., S. 91.

160 Ebd., S. 94.

In Einsteins Verständnis der afrikanischen Plastik findet sich auch ein Bezug zur Zeit, die die ›primitive‹ Kunst als Dimension zu formalisieren versuche.[161] Daraus leitet sich ein Gedanke über das zeitliche Raumverständnis des Kunstwerks ab: »Es absorbiert die Zeit, indem es, was wir als Bewegung erleben, in seiner Form integriert.«[162] Was nichts anderes heißt, als dass dadurch, wie Julia Kerscher dies zusammenfasst, die Zeit »zur vierten Dimension verräumlicht«[163] wird. Es ist dies ein Gedanke, der durchaus vergleichbar mit Müllers Bezug zu Bergson ist. Ein solcher Vorgang der Formalisierung erscheint dem Europäer zuerst als »Paradox«,[164] er findet dann aber, wie Müllers *Tropen* belegen, doch noch seinen zeitgenössischen literarischen Ausdruck. So entspricht die Idee des Phantoplasmas in seiner »Plastizität des kompakten Bildes«[165] den räumlichen Vorzügen der primitiven Plastik, worin erstens die erwähnte Bewegung über die subjektivierte Dimensionenlehre in die verräumlichten Gedanken integriert wurde und zweitens der damit geschaffene Wirklichkeitszugang die möglichen Realitäten vervielfacht und so eine Totalität gleichzeitig verunmöglicht.[166]

In der Plastik als formgebender Technik der Kunst entfalten sich nicht nur kunsttheoretische Überlegungen, sondern es leiten sich daraus auch die widersprüchlichen Positionen gegenüber nichteuropäischen Kunstprodukten und Kulturen ab. Einerseits erscheinen diese im Sinne einer Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeit als gleichberechtigte Objekte mit einem von der fortgeschrittenen Zivilisation abweichenden Rhythmus. So beklagt sich Carl Einstein zu Beginn seiner Ausführungen, dass der Europäer leider viel zu wenig über die afrikanische Kunst wisse. Hierbei kann die ›primitive‹ Kunst, bezieht man sich auch auf Brandlbergers Begriff des Phantoplasmas und dessen

161 Zur ambivalenten Rolle, zum ausführlichen historischen Kontext und zur Begriffsgeschichte des Primitiven vgl. Kiefer: Primitivismus und Modernismus im Werk Carl Einsteins und in den europäischen Avantgarden, 2012.

162 Einstein: Negerplastik, 1962, S. 91 f.

163 Kerscher, Julia: Anderer Raum und moderne Erkenntnis bei Carl Einstein, in: Mehigan, Tim; Corkhill, Alan (Hg.): Raumlektüren. Der Spatial Turn und die Literatur der Moderne, 2014, S. 202.

164 Einstein: Negerplastik, 1962, S. 94.

165 Vietta; Kemper: Expressionismus, 1994, S. 54.

166 Dabei liest es sich als eine nicht ganz unzusammenhängende Ironie der Geschichte, dass ›Plastik‹ als umgangssprachlicher Überbegriff unterschiedlicher Kunststoffe später zum Inbegriff der Waren- und Konsumgesellschaft werden sollte. Dessen Eigenschaften beinhalten gleichzeitig die verschiedenen Müller'schen Versprechen, wie sie diese wiederum in ihrer Struktur zu entlarven vermögen. So garantiert das Plastik mit seinen günstigen Produktionskosten einerseits die schier unendliche äußere warenästhetische Formung samt dem daraus folgenden Versprechen nach subjektivierter Einzigartigkeit und Mehrdimensionalität. Andererseits aber manifestiert sich im Plastik der Inbegriff einer kommodifizierten und eindimensionalen Kulturindustrie, die gleichzeitig jede Form von Individualität zu zerstören vermag. Und genau gleich verhält es sich schlussendlich auch in Müllers *Tropen*. Die geforderte radikale Subjektivierung entspringt zwar dem Willen nach Individuation, löst aber letztlich nur sich wiederholende Varianten des Immergleichen aus.

positiven Bezug zur indianischen Kunst, durchaus bereichernd genossen werden. Soweit funktioniert auch die Kennzeichnung des Primitivismus als positiv konnotiertes Gegenstück zur bürgerlichen Zivilisation und soweit hat auch die These der Hybridität ihre Berechtigung, der zufolge Müllers Werk als eine Art Prototyp moderner Multikulturalität verstanden werden könne, worin das integrierte Fremde wohlwollende Anerkennung finde.[167] Andererseits ist es aber erst der neuesten gesellschaftlichen Entwicklung zu verdanken, dass diese Simultaneität durch die fünfte Dimension überhaupt gewährleistet werden kann. So stellen die erfahrbaren Dimensionen zwar keine Positionen auf einer explizit erwähnten ästhetischen Hierarchie dar, jedoch entsprechen sie klar unterschiedlichen gesellschaftlichen Entwicklungszuständen. Was sich daraus ableitend unter dem Begriff der Simultaneität versteckt, ist ein vom imperialen Zentrum her gedachtes Fortschrittsnarrativ – will man dies politisch weniger drastisch ausdrücken, könnte man auch davon sprechen, dass die räumliche Fremde ebenso als zeitliche und ethnisierte Fremde dargestellt wird,[168] was eine Allochronosierung des Indianischen nach sich zieht.[169] Die im Verhältnis zur modernen Großstadtkultur desynchronisierten Rhythmen sind auf einer zu befolgenden Entwicklungslinie unterentwickelt und dienen primär als alternierendes Bewusstseinsmoment, das in Abgrenzung zur Subalternität die Reflexion über das eigene Sein ermöglicht. Folglich lässt sich in Müllers Roman trotz Bezügen zum Relativitätsmenschen kein etwaig positiver ›Kulturrelativismus‹ ausmachen. Vielmehr wird das Fremde ethnisiert und anhand von altbekannten kolonialrassistischen Denkmustern ausgestellt.[170] Die Indianer werden sozial degradiert, indem beispielsweise unterstellt wird, dass sie in ihrem zweidimensionalen Denken nicht am räumlichen Denken teilhaben können.[171] Dieses wäre aber im Sinne von Brandlbergers Weltanschauung eine notwendige Ausgangslage für eine Entwicklung hin zur Etablierung der fünften Dimension.

167 Zur relativ starren Gegenüberstellung vom »Primitiven« und »Zivilisatorischen« vgl. Alemán, Manuel Maldonado: Die Konstruktion des Anderen. Carl Einstein und der Primitivismus-Diskurs der europäischen Avantgarden, in: Creighton, Nicola; Kramer, Andreas (Hg.): Carl Einstein und die europäische Avantgarde, Berlin 2012, S. 171 ff.; zur These der Hybridität vgl. Thums: Fremdheit und Heterochronie in Robert Müllers Tropen, 2011.

168 Vgl. Riedel: »Whats the difference?« Robert Müllers Tropen (1915), 1999, S. 68.

169 Zur Relevanz der Allochronisierung als soziale Praxis der Moderne vgl. Koschorke, Albrecht: Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie, Frankfurt a. M. 2012, S. 210.

170 Vgl. Kummer: Robert Müllers »Tropen«. Ein fünfdimensionaler kubistischer Mythos, 1998.

171 »Unsere Indianer krabbelten über das Leben wie über ein Laken. Denn der rote Mann hat den Raum nicht, das Gleichzeitige vieler Flächen. Er bewegt sich ewig in der *Waagerechten*.« (Müller: Tropen, 2010, S. 186.) Bemerkenswert an dieser Stelle ist auch ein weiterer Punkt. So zeigt sich hier, dass Müller, wenn er die indianische Bewegung als waagrecht charakterisiert, für sich selbst eine senkrechte Figur fordert. Während die Bewegung in der Waagrechten zumindest einen räumlichen Fortgang erlaubt, entspricht die Bewegung in der Senkrechten eigentlich dem rasenden Stillstand. Denn darin ist zwar unendlich viel Tempo erlaubt, jedoch ergibt sie keinen Fortschritt.

Den Indianern fehlen darüber hinaus die dichterische Phantasie und die Sprache, die nicht nur als Katalysator bei der Etablierung der fünften Dimension wirken – das Denken gegen die Zeit –, sondern, ist der neue Zustand erst einmal erreicht, darin gleichsam auch die neuen Realitäten mitkonstituieren. »Die avancierte Sprache reagiert in der fünften Dimension«,[172] heißt es hierzu.[173] Analog zu Müllers persönlicher Wertschätzung von Karl May[174] zählten nicht mehr das tatsächlich Erlebte oder der realistische und gemäß den vier Dimensionen nachvollziehbare Gedanke, sondern einzig noch die Möglichkeit des Gedankenspiels, das mittels seiner dichterischen Phantasie stets neue Realitäten zu erzeugen vermag. Dies zeigt sich auch im spontanen Gedanken Brandlbergers, als dieser auf die Vergleichbarkeit zweier möglicher Wirklichkeiten stößt und bezüglich der Präferenz klar zugunsten der dichterischen Phantasie Stellung bezieht: »Von zwei Auslegungen wird die reichere und unbestimmtere die bessere sein.«[175] Auch an einer Stelle, als Brandlberger im fünften Kapitel auf das Paradox zu sprechen kommt, zeigt sich die Betonung der dichterischen und sprachlichen Fähigkeiten prägnant:

> »Das, was ich hier entdeckt habe, ist ja nichts anderes als das Symbol der Paradoxie. Wir alternieren eine Sache, wir machen es anders, absurd, verkehrt, und siehe da, es ist *auch* etwas. Wir denken einen Gedanken pervers, und er ist frisch wie eine Jungfrau. Wir stellen einen Akzent um, und das Neue ist eine neuere Welt als irgendein Amerika. Und bitte, wie wurde Amerika entdeckt? Durch eine Paradoxie. Kolumbus fuhr zu einem [sic] Osten; daraus ergab sich der Westen. Ticke tack, macht die

172 Ebd., S. 158.

173 Mit diesem Verständnis über die Rolle der dichterischen Phantasie als zentrales Werkzeug bei der Erschaffung neuer Realitäten wecken die *Tropen* Erinnerungen an Ulrichs »Möglichkeitssinn« aus Robert Musils einige Jahre später erschienenem Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*. Darin heißt es, in einem Satz, der ebenso aus Müllers Roman stammen könnte: »So ließe sich der Möglichkeitssinn geradezu als die Fähigkeit definieren, alles, was ebensogut sein könnte, zu denken und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist.« (Musil: Der Mann ohne Eigenschaften, 1952, S. 16.) Aus einem solchen Gedanken folgt in den *Tropen* die radikale Wertschätzung der literarischen Phantasie und ihrer Sprache, die es einzig vermag, jenes, was sein könnte, auch zu denken. Im Gegensatz zu Ulrich geht Brandlberger aber einen Schritt weiter und lässt den jeweiligen Gedanken in seinem zu einem »Bild gewordenen System der zureichenden Erklärungen« tatsächlich zu einer unter vielen Realitäten werden.

174 May, der von der etablierten Literaturkritik und von den Akademikern, so Müller in seinem Essay *Das Drama Karl Mays*, als »pathologischer Lügner« (Müller, Robert: Das Drama Karl Mays, in: Müller, Robert: Kritische Schriften I, Paderborn 1993, S. 15) verunglimpft wurde, sei eigentlich ein »Realitätsfanatiker in höherer Ebene« (ebd.). Gerade weil May seine Phantasie nutzen konnte und damit »prächtig wahrgelogen« (Müller, Robert: Totenstarre der Fantasie, in: Müller, Robert: Kritische Schriften I, Paderborn 1993, S. 42) habe, erreichte er eine neue Stufe der Wahrheit.

175 Müller: Tropen, 2010, S. 134.

Uhr; aber macht sie nicht ebenso gerne Tack ticke, wenn wir bloß wollen? Es hängt durchaus von unserem Belieben ab, von unserem schöpferischen Willen, zu alternieren, und ich kann es beweisen, wir alternieren auch, ein Zeitalter ist das Paradox des anderen. Bald lassen wir den Zug, bald die Landschaft laufen. Lernet die Wirklichkeiten skandieren! Gleichberechtigung für das Paradoxe.«[176]

Das gedankliche Alternieren löst seinen Gegenstand nicht einfach auf, sondern schafft sich stets einen neuen. Auch daraus entspringt der bei den Bemerkungen zu Bergson erwähnte »schöpferische Wille«, der keine Leere zu erzeugen weiß. Die paradoxale Struktur des Gedankengangs liegt darin, dass er sich selbst nicht aufzulösen vermag, dass das Alternieren also niemals ein sich gegenseitig aufhebendes Positiv und Negativ kennt. Es beinhaltet vielmehr einen Schöpfungsmoment. Brandlberger spricht auch explizit vom »Symbol« der Paradoxie und betont damit den rhetorisch-sprachlichen Aspekt bei der Verwirklichung der fünften Dimension. Dieser Vorgang wird mit den perversen Gedanken, die jungfräulich frisch erscheinen, gleich selbst vorgestellt. Auch Kolumbus' Fahrt zur Entdeckung des Ostens (nur einer von mehreren möglichen Osten), die im Westen endete, oder das Alternieren der Zeit gegen diese erscheint als (sprachlich-gedanklicher) Vorgang, der daraus ableitend in seiner materiellen Wirkungskraft neue Realitäten zu erschaffen vermag. So können die Gedanken beispielsweise sowohl den Zug als auch die Landschaft in Bewegung setzen – dieser Gedanke wird einige Zeilen später erneut aufgenommen und als Variation präsentiert: »Steht still und laßt die Welt rasen, raset und überholt die Welt!«[177]

Solche Umkehrungen sind historisch im Kontext einer »Krisenzeit«[178] zu verorten, »die wesentlich ein Beschleunigungsschock ist«.[179] Bestandteil der Krisenzeit sind diejenigen, ein Unbehagen und eine zwischenzeitliche Orientierungslosigkeit auslösenden Entfremdungserscheinungen, die aus der sozialen Beschleunigung resultieren und aufgrund ihres chronisch und expansiv gewordenen Zustands nicht mehr ignoriert werden

176 Ebd., S. 39.

177 Ebd., S. 40.

178 Der Begriff ›Krisenzeit‹ findet Verwendung bei Hartmut Rosa und beschreibt dort das Gefühl, dass sich hinter der »permanenten dynamischen Umgestaltung sozialer, materialer und kultureller Strukturen […] in Wahrheit ein tiefgreifender struktureller und kultureller Stillstand [verberge]. Neue, den veränderten Zeitstrukturen angepasste Identitätsmuster und soziopolitische Arrangements sind dabei durchaus denkbar – sie erfordern aber […] die Preisgabe der tiefsten ethischen und politischen Überzeugungen der Moderne, die Preisgabe des (dann gescheiterten) ›Projekts der Moderne‹.« (Rosa: Beschleunigung und Entfremdung, 2013, S. 16.) Meine Verwendung zielt zwar ebenfalls auf die Beschleunigung als Ursache ab, versteht unter ›Krisenzeit‹ aber über den Glauben an einen Stillstand hinausgehend auch darin angelegte (vermeintliche) Lösungsansätze.

179 Anz: Literatur des Expressionismus, 2010, S. 179.

können.[180] Die *Tropen* vermeiden dabei eine kulturpessimistische Resignation und versuchen, über gedankliche Verkehrungen und Synchronisationsstrategien Auswege aufzuzeigen.[181] Exemplarisch zeigt sich dies, wenn das Symbol der Paradoxie auf die Entfremdungserscheinungen des beschleunigten Transportwesens antwortet, indem es die Erfahrung der Zugfahrt umkehrt und die Landschaft zu verflüchtigen beginnt. Wenn die Zugfahrt in ihrer rasenden Transportgeschwindigkeit eine »Vernichtung von Raum und Zeit«[182] fördert, macht der rasende Gedanke, der sowohl die Landschaft wie auch den Zug zu bewegen vermag, diesen Verlust wieder wett. Andere Beispiele für Bezüge zur Krisenzeit in einem allgemeineren Sinne abseits ihrer direkten Verbindung zur sozialen Beschleunigung sind die erwähnte Volkszählung, die das Volk der Vermessung und damit einer Homogenisierung aussetzt, sowie die Uhr, die in ihrem »Ticke tack« den entfremdeten Arbeitsrhythmus vorgibt. Stets leistet das Symbol des Paradoxes Widerstand gegen das rationalisierte Zeitalter, indem es die Situation sprachlich umzukehren versucht. Dieser Versuch führt jedoch in seiner Praxis direkt zu deren Reproduktion. So müsste sich die Umkehrung spätestens in ihrem »Tack ticke« als Schein entlarven. Denn ob das moderne Subjekt den Rhythmus als »Tack ticke« oder »Ticke tack« erfährt, spielt für den vorgegebenen Takt keine Rolle. Doch gerade indem das Subjekt mit seinen Gedanken aktiv wird – was bei Georg Lukács' Kritik des Expressionismus im Sinne einer »Proklamierung eines Scheinaktivismus«[183] angedacht wird und was man über Müller selbst als ein Symptom der »Drehkrankheit«[184] verstehen könnte, die zugleich Symptom wie Ursache fehlender Bewältigung ist – und dem Schein erliegt, sprachlich seinen eigenen Rhythmus zu kreieren, der in seiner Struk-

180 In den folgenden Abschnitten geht es um einige von den *Tropen* konkret angesprochenen Elemente einer solchen Krise. In einem allgemeineren Sinne betrifft diese wohl auch die Wahrnehmung als ein historisch gewachsener Zustand. So kann die Beschleunigung in ihren drei Dimensionen zur Unmöglichkeit führen, die Welt in ihrer bisherigen Totalität fassen zu können, woraus eine Orientierungslosigkeit entspringt, die überwunden werden will. Dies nochmals zusammenfassend schreibt Frank Krause in seiner Expressionismusanalyse: »Teils führt die Beschleunigung der großstädtischen Lebenstempos zur Überlastung von Routinen der Wahrnehmung: das Bewusstsein verliert für kurze Dauer die Fähigkeit zur zielgerichteten Orientierung.« (Krause, Frank: Literarischer Expressionismus, Paderborn 2008, S. 69.) Eine Folge hiervon ist eine fragmentierte Welt, deren subjektive Entsprechung Silvio Vietta und Hans Hemper unter dem Begriff der Ich-Dissoziation zu fassen versuchen, also der Vorgang der inneren Fragmentierung als Ergebnis auf deren äußere Zerlegung (vgl. Vietta; Kemper: Expressionismus, 1994). Freilich handelt es sich bei einer solchen allgemeinen Beschreibung nur um eine »quantitative Ableitung, die qualitativ unbestimmt lässt, was im Einzelfall registriert« (Bienert: Die eingebildete Metropole, 1992, S. 124) und wahrgenommen wird.

181 Die politische Komponente einer solchen Bewältigungsstrategie wird im letzten Kapitel zu Müllers *Tropen* zu untersuchen sein, wenn es um den angeblichen »Verlust der Pace« geht.

182 Schivelbusch: Geschichte der Eisenbahnreise, 2000, S. 39.

183 Lukács: Größe und Verfall des Expressionismus, 1971, S. 148.

184 Müller: Tropen, 2010, S. 243.

tur und seinem Takt jedoch nichts anderes als der modisch umgekrempelte Rhythmus des hegemonialen Zeitregimes ist, verkommen die fünfte Dimension und das Symbol der Paradoxie zur Ideologie. Diese, verstanden im Sinne von Louis Althussers Definition von Ideologie als eine Harmonisierung gesellschaftlicher Antagonismen, als »imaginäres Verhältnis der Individuen zu ihren realen Existenzbedingungen«,[185] reproduziert in ihrer Praxis ihre eigenen Lebensbedingungen und ist somit zugleich Ausdruck wie Mitursache der Krise.

8.2.3 Kreisbewegung der Erkenntnis, Simulacrum und Wiederholungsstrukturen

Wie angedeutet, lässt sich Müllers Werk gattungstheoretisch im Kontext des essayistischen Romans verordnen. Bezüglich der *Tropen* bedeutet dies, dass im Rahmen der Binnenerzählung deren narrativer Verlauf immer wieder durch essayartige Gedankengänge unterbrochen wird. Catarina Martins machte diesbezüglich auf das charakteristische Merkmal aufmerksam, dass die essayartige Struktur in ihrem »Prozess der ständigen Wiederholung, Prüfung und Verbesserung in Form einer Spirale«[186] erscheint. Dies wirkt sich aufgrund einer Detailverliebtheit entschleunigend auf die Erzählgeschwindigkeit aus, woraus im Verhältnis zu Brandlbergers Nervosität eine zusätzliche Widerspruchslinie entsteht. Die These von der Spiralform der tropischen Erkenntnis von einer anderen Seite hergeleitet, ließe sich dies auch als Bestandteil des erwähnten Erzählprinzips in ›Dodekaedern‹ verstehen. Dieses nähert sich seinem Gegenstand durch einen ständigen Perspektivenwechsel immer mehr an, bis es ihn schließlich zu

185 Althusser, Louis: Ideologie und ideologische Staatsapparate: Aufsätze zur marxistischen Theorie, Bd. 3, Hamburg 1977 (Positionen), S. 133 f. Der Scheinaktivismus legt einen ideologischen Grundbaustein einer krisenanfälligen Gesellschaft und reproduziert diese stets von Neuem. Inwiefern solche Vorstellungen mit dem ›Aktivismus‹ des Expressionismus zusammenhängen, sei als eigenes Themenfeld außen vor gelassen. Zumindest lässt sich aber erahnen, dass in diesem Bereich ein enges Verhältnis von Müller zu den historischen Diskursen des weiten Felds des Expressionismus beobachtet werden kann. Beispielsweise versucht Müller, das elastische und bewegungsaffine System nicht nur literarisch, sondern auch als ästhetisches Programm zu vermitteln (Anz: Literatur des Expressionismus, 2010, S. 46). Einen anderen Bezug findet man in der Funktion der Sprache, die zuerst als Katalysator und danach als Werkzeugkasten zur Erschaffung neuer Realitäten erscheint. Der stilgeschichtliche Kontext muss schließlich auch berücksichtigt werden, wenn im Prozess der an die Geschwindigkeit der Gesellschaft angeglichenen Subjektivierung der Gedanke Humbug treibt, dabei sprachlich neue Realitäten erschafft und gerade in deren Exaktheit im Sinne der fünften Dimension die Müller'sche Vorliebe für das Irrationale hervorsticht. Dabei bietet sich auch ein Vergleich zu Carl Einsteins *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* an, bei dem vergleichsweise der Gedanke Humbug treibt und dabei neue Realitäten erschafft.

186 Martins: Zarathustra in den Tropen. Der Text als Spirale der Wiederholung in Nietzsche und Robert Müller, 2010, S. 114.

fassen glaubt. Dieses Fassen beinhaltet gleichzeitig eine prozesshafte Mehrdimensionalität des Gegenstands, was bedeutet, dass es nicht einfach um einen hermeneutischen Zirkel der Erkenntnis geht, worin sich Spirale um Spirale dem Objekt angenähert wird, sondern dass diese Spiralform selbst fortwährend neue erzählte Abbilder erschafft.

Was sich im Reflexionsprozess der *Tropen* spiralförmig gibt, schlägt sich auf der inhaltlichen und sprachlichen Ebene des Textes als sich wiederholende Kreisbewegung nieder.[187] Dies betrifft sowohl die Bestandteile der Binnenerzählung, die im Sinne ihrer Variationen und Sequenzen als kontinuierliche Wiederholungen des Immergleichen erscheinen, als auch die unzähligen rhetorischen Wiederholungsfiguren, was Christoph Gardian in seiner Untersuchung zu den *Tropen* als charakteristisches Prinzip der »monotonen Formwiederholungen«[188] bezeichnete.[189] In der Forschung schon mehrfach besprochen wurde die These, dass der Roman seine eigene »Unendlichkeit der Wiederholung«[190] generiert, indem er in seinem »kreisförmigen Handlungsschema«[191] am Ende »zum Anfang zurückkehrt«.[192] So schreibt Brandlberger im zweitletzten Satz des Romans – ein Satz, der selbst wiederum anhand einer rhetorischen Wiederholungsfigur strukturiert ist –, dass jetzt der Zeitpunkt des Dichters eintrete, der die schon erzählte Geschichte, deren Material nun vor einem liege, zu schreiben habe: »Dann springt der Dichter ein, dann ist es Zeit für den Dichter, die Tragikomödie liegt fix und fertig vor ihm da.«[193] Damit ist der Blick wieder auf den Anfang gerichtet, und die unendliche Kreisbewegung nimmt ihren Lauf. Wie Jutta Müller-Tamm zu Recht betont hat, besitzt eine solche Selbstfiktionalisierung eine zusätzliche Erzählfunktion.[194] Die Transformation des Ichs übersetzt dieses in eine Fiktion, womit die Realität ganz im Sinne der fünften Dimension zum veränderbaren Spiel werden kann. Die Selbstfiktionali-

187 Es ist dies eine Kreisbewegung, die vom Roman immer wieder angesprochen wird: »Über unseren Köpfen zog ein Storchenpärchen seine Kreise. In diesem Zeichen stand unsere Lage; es war eine wirkliche Lage, die wir nun in der Welt einnahmen, und das Kreiseln über uns war der Singsang unseres Blutes.« (Müller: Tropen, 2010, S. 204.)

188 Gardian: Atemporalität. Techniken und Effekte des Zeitlosen im literarischen Expressionismus (Paul Adler, Robert Müller), 2015, S. 493.

189 Selbst intertextliche Referenzpunkte können schließlich als Wiederholungsstrukturen gelesen werden, beispielsweise die Flussfahrt als »Wiederholung der Evolutionsgeschichte« oder als »Wiederholung der biopsychologischen Individualentwicklung« (Müller-Tamm: Abstraktion als Einfühlung, 2005, S. 354).

190 Gardian: Atemporalität. Techniken und Effekte des Zeitlosen im literarischen Expressionismus (Paul Adler, Robert Müller), 2015, S. 475.

191 Pflaum: Politischer Expressionismus, 2008, S. 148.

192 Dietrich: Poetik der Paradoxie, 1997, S. 58.

193 Müller: Tropen, 2010, S. 283.

194 Vgl. Müller-Tamm: Abstraktion als Einfühlung, 2005. Wenn auch Christoph Gardian bezüglich des Titels und der Herausgeberfiktion auf die schon im Titel geleistete Fiktionalisierung aufmerksam macht (vgl. Gardian: Sprachvisionen, 2014, S. 144).

sierung ermöglicht somit sowohl den Sprung zwischen den verschiedenen Zuständen als auch das Denken gegen die Zeit. Thomas Köster und andere ForscherInnen haben diese Kreisbewegung der Erzählung stärker als Argument für die These gelesen, dass darin ein »Ausdruck höchster Modernität«[195] zu finden sei.[196]

Diese größere Debatte sei hier außen vor gelassen. Was jedoch nochmals angesprochen werden muss, ist das Verhältnis vom entschleunigenden Roman zum beschleunigten Rhythmus und zu dem der sozialen Beschleunigung folgenden Figurenbewusstsein, von dem im kommenden Kapitel noch genauer die Rede sein wird. Unter der vorausgenommenen Annahme, dass Brandlberger nach einer inneren Pace strebt, die mit ihrer beschleunigten Umwelt mithalten kann, erscheint es vordergründig paradox, dass der Protagonist sein Schicksal am Ende in die Hände des Dichters übergibt. Dies hat die Entschleunigung seiner Geschichte zur Folge. So wird Brandlberger den Kampf gegen seine eigene Gattung aufgrund der darin stattfindenden chronologischen Abfolge, die zwar unterlaufen wird, jedoch durch die Abgabe des Stoffes ein Ende wie einen Anfang kennt, und aufgrund der entstehenden Länge entgegen dem eigentlich kurzen Inhalt verlieren. Diesem Widerspruch entgegen steht die Frage, inwiefern Entschleunigung, die auch das Erzählprinzip betrifft, das durch die Einkreisung seiner Gegenstände lange bei einem Gegenstand verharrt, nicht schon Abbild eines Beschleunigungsvorgangs ist – und inwiefern hier nicht gleichzeitig eine offene Frage gestellt wird, die vergleichbar mit dem Ende von Kellermanns *Tunnel* die Suche nach der korrekten (medialen) Vermittlung von Inhalten in Zeiten der sozialen Beschleunigung einleitet. Oder anders ausgedrückt: Ließe sich beispielsweise das, was als Detailverliebtheit erscheint, nicht schon als hyperreales Erzählen in beschleunigten Zeiten verstehen, worin Objekte als immer neue Abbilder erzählt werden?[197] Dann hätte man es, wie sich im folgenden Exkurs über die inhaltliche Hyperrealität der *Tropen* andeuten wird (die man dadurch auch als Reflexion über das Erzählen selbst verstehen könnte), mit einer Erzählform zu tun, die zwar als Entschleunigungsvorgang wahrgenommen werden kann, jedoch medientheoretisch beschleunigten Zeiten entspringt. Die Übergabe der Lebensgeschichte an den Dichter wäre dann kein Eingeständnis mehr, sondern das Ergebnis einer Suche nach einer angemessenen Form, die letztlich auch unfreiwillig entschleunigend wirken kann.

195 Köster: Bilderschrift Großstadt, 1995, S. 158; vgl. Baßler: Jäger der verlorenen Pace, 2008.

196 Dies führt bei Köster gleichzeitig zur weiterführenden These, dass der Roman unter anderem dadurch auch von seinem problematischen Inhalt freizusprechen sei. Denn dieser repräsentiere in seiner Erzählform hauptsächlich die »dynamisch-nervöse« (Köster: Bilderschrift Großstadt, 1995, S. 158) Großstadterfahrung samt der darin vorhandenen Suche nach entsprechenden Ästhetisierungsvarianten und nicht etwa gängige Kolonialphantasien.

197 Vgl. Gardian: Sprachvisionen, 2014, S. 187.

8.2.3.1 *Stillstand im Simulacrum*

Grundlage der Ausführungen über das tropische Simulacrum ist der rhythmisierende Charakter der Wiederholung. Schon früh im Roman bekennt sich Brandlberger, als er die Flussfahrt schildert, implizit zu dem für den Roman prägenden Prinzip der Wiederholung:

> »Diese milden müden Wasser hatten um mich gespült. Dieses scheinhafte Licht, diese Süße, diese Laune, dieses Dämmern im Unausgesprochenen war nicht neu, es traf auf Erinnerung im Menschen, es war eine – Wiederholung. Wo aber, wo hatte ich diesen Zustand der Tropen, diese Szene willenlosen Wachsens durchgemacht, wo, wo? Es war heiß, ha, heiß, und der Fluß mochte vielleicht eben den Äquator schneiden; diese lächerliche Versicherung, lächerlich, weil ich sie mir geben mußte, durfte ich mir geben: daß ich hier noch nicht gewesen bin.«[198]

Die unterschiedlichen wahrnehmbaren Zustände, das heißt dieses Licht, diese Süße, diese Laune oder diese Dämmerung, sind allesamt als attributive Variationen derselben kontinuierlichen Flussfahrt zu verstehen. Dabei wird der Takt durch das sich wiederholende Demonstrativpronomen gesetzt. Das wiederholt verwendete Demonstrativpronomen ›diese‹ generiert eine Wiederholung, noch bevor Brandlberger in seinem Ausruf selbst verkündet, dass man in diesem Falle eine »Wiederholung« vor sich habe und sich der Text selbst zu reflektieren beginnt. Der Zustand der Flussfahrt wird schließlich durch das »milde müde Wasser« ergänzt, das durch seine trochäische Anordnung erneut den gemächlichen Flussrhythmus markiert. So schleppt sich der Fluss in einem träumerischen Dämmerzustand dahin, beginnt sich dann aber als Gegenbewegung zum Hervorquellen der Gedanken Brandlbergers zu verlangsamen, bis schließlich die Pause eintritt – was durch ein visuell sichtbares Satzzeichen markiert wird. Gleich nach dem Eintritt des Pausenzeichens wechselt die Erzählebene von der Beschreibung der Kulisse hin zu einem Bewusstseinsstrom Brandlbergers, der ganz im Gegensatz zum langsamen Naturrhythmus durch zackige und rasende Gedankenfragmente geprägt ist. Dabei ändert sich alleine schon durch die durchschnittliche Silbenanzahl der Wörter das Tempo der Wortfolge.[199]

198 Müller: Tropen, 2010, S. 17.

199 Erneut konstituiert die Wiederholungsstruktur den Rhythmus, denn sowohl die Geminatio beziehungsweise der Kyklos um das Fragewort »wo«, die Geminatio beim Adjektiv »heiß« oder »lächerlich«, die Alliterationen beim »heiß, ha, heiß« als auch die Verdoppelung des Teilsatzes um »geben müssen« beziehungsweise »geben dürfen« können als rhetorische Wiederholungsfiguren verstanden werden. Zudem erklärt dies auch, weshalb sich der Roman in den Tropen bewegt. Denn die Darstellung unterschiedlicher Rhythmen hängt, so legt es die zitierte Textstelle nahe, mit einer gleichzeitig verhandelten erkenntnistheoretischen Position zusammen. So entspreche das Geschil-

Abseits dessen, dass an dieser Stelle zwei Rhythmen einander gegenübergestellt werden, besitzen die Tropen, verstanden als rhetorischer Begriff, hier die warenästhetische Funktion, die phantastische Erzählung auszuschmücken und damit überhaupt erst den sinnlich-erotischen Zugang zu den kolonialen Gebieten zu ermöglichen. Diesbezüglich unterstützen die Stilmittel den Verblendungszusammenhang, der das, was ideologiekritisch als Wiederholung des Immergleichen verstanden werden muss,[200] als ständig ausgeschmückte Abwechslung präsentiert. In der Wiederholung liegt damit gleichzeitig ihre Monotonie wie deren Verschleierung, was abseits einer wissenschaftlichen Bestimmung durchaus so mancher Leseerfahrung der *Tropen* entspricht. Gemeint ist damit keine Literaturkritik im Sinne dessen, dass hier eine ausgeschmückte Sprache einem allfälligen Realismus vorgeschoben wird, sondern vielmehr, dass die rhetorische Sprache performative Ereignisse erschafft, die als solches den Nicht-Ereignissen der *Tropen* übergestülpt werden.

Das rhythmisierende Moment im zitierten Ausschnitt ergibt sich unter anderem daraus, dass ein Zeichen in der Wiederholung auf dasselbe Zeichenmaterial rekurriert, etwa über die mehrfache Verwendung des Frageworts ›wo?‹.[201] Die erste Wiederholung (»Wo, aber wo«)[202] lenkt den Blick auf den Zustand des Protagonisten, dessen innere Erregung durch den dank der raschen Wiederholung bei der dritten und vierten Verwendung (»wo, wo?«)[203] des Frageworts schneller werdenden Rhythmus markiert wird. Die Referenz des geistigen Zustands überbrückt aber, dass auf die gestellte Frage gar keine Antwort gegeben wird.[204] Die rhythmische Wiederholung offenbart

derte im Sinne einer existenziellen Kategorie des Seins einer ständigen Wiederholung des schon Bekannten (folglich besitzt das Leben in all seinen möglichen Zuständen auch einen spezifischen Rhythmus). Damit die Feststellung, dass sich im Leben stets nur Bekanntes wiederhole, aber nicht in Widerspruch zum schon erwähnten schöpferischen Moment der dichterischen Phantasie gerät, wird all das, was es schon gegeben hat, im Denkprozess zu einem produktiven Zitatengeflecht zusammengewoben, um daraus das Produkt der tropischen Erfahrung entstehen zu lassen. »Und da, mit einem Schlage war es da, hatte ich einen Namen und nannte es – Tropenlandschaft« (ebd., S. 125), wird dies von Brandlberger an einer anderen Stelle beschrieben, womit die textliche Struktur des Romans als Tropenlandschaft reflektiert wird, die eben als eine durch rhetorische Tropen konstituierte und philosophische Referenzen durch zahlreiche Perspektivierungen verhandelnde, neu zusammengeflochtene Textur verstanden werden kann. Die geografischen Tropen als tropische Kulisse von Wiederholungsfiguren gleichen zudem dem Illusionsvorgang im Kino, bei dem ein Realitätsabbild hervorgebracht wird, indem die Bilder bewegt werden, der Zuschauer aber am gleichen Fleck verharrt.

200 Tatsächlich ließe sich der Roman in lediglich fünf Settings aufteilen, was das fehlende Geschehen nochmals zu verdeutlichen vermag: 1. Die Fahrt auf dem Fluss. 2. Der Gang durch den Dschungel. 3. Das Leben im Dorf. 4. Der Weg zum Wasserfall. 5. Das Leben beim Wasserfall.

201 Vergleichbar geschieht dies auch beim zuvor geschilderten Beispiel der Wiederholung des Worts »die Zeit«.

202 Müller: Tropen, 2010, S. 17.

203 Ebd.

204 Zwar unternimmt Brandlberger nochmals kurz den Versuch einer Antwort: »Aber nun beginne ich

die innere Erregung,[205] entleert aber gleichzeitig die Bedeutung des Frageworts. Denn das ›Wo?‹ bezieht sich als rhythmische Struktur der Erregung einzig auf den zeitlich kleiner werdenden Abstand zwischen der ersten und der zweiten Abfolge der Wiederholung, womit der Satz seine Bedeutung über den zeitlichen Abstand der Fragewörter generiert, nicht jedoch über die gängige Bedeutung des Frageworts.

Dadurch produziert die zitierte Stelle bezüglich der Materialität der Zeichen einen Moment der bedeutungsgenerierenden Selbstreferenzialität, worin die einmalige Funktion des Frageworts für das syntaktische Verständnis des Satzes verloren geht. Dies ist einleitend für die folgende Problemstellung interessant, weil damit eine ahistorische Analogie zu einem Gedanken entsteht, den man in Jean Baudrillards zeichentheoretischen Thesen über den durch die identische Zeichenwiederholung ausgelösten Verlust des Bezeichneten findet: »Die Verdoppelung des Zeichens macht dem, was es bezeichnet, ein Ende«,[206] heißt es in *Der symbolische Tausch und der Tod*. Unter diesem Ende versteht Baudrillard – bei ihm an dieser Stelle anhand des Beispiels der Twin Towers (World Trade Center) erläutert –, dass die Verdoppelung dazu führen kann, dass dem Zeichen jede ursprüngliche Referenz verloren geht. Die Twin Towers verweisen in ihrem ökonomischen Kontext der nachindustriellen Produktion in einem Zirkelschluss nur noch auf sich selbst und damit auf die Macht der Zeichen jenseits der industriellen Produktion. Inwiefern der Vergleich passend ist, sei dahingestellt. Das Interessante am Vergleich von Baudrillards Thesen und Müllers Roman liegt an dieser Stelle auch nicht in einer möglichen sprachlichen Dekonstruktion des Textes oder im Versuch der zeichentheoretischen Übertragung, sondern in der daraus abgeleiteten Herleitung der Hypothese, dass trotz der historischen Differenz zu der von Baudrillard beschriebenen Situation ein in dessen Sinne verstandener Verlust des Bezeichneten auch in den *Tropen*

zu zweifeln, ich lache dabei innerlich, aber ich beginne regelrecht zu zweifeln. Ob ich mich nicht vielleicht doch irre? Es ist mir nun einfach unmöglich, zu verzichten. Ich kann meinem Extragedanken nicht unrecht geben, ich bin bereits einmal unter sengenden brütenden lichtbeflissenen Umständen dagewesen. Dagewesen … hm. Ich habe eine heftige, aber umrißlose Erinnerung. Ja, ich bin hier Bürger, hier stehe ich und falle ich, ich brauche mir vom Bewußtsein nichts vorschreiben lassen.« (Ebd.) Gleich darauf verflüchtigt sich der Gedanke aber endgültig: »Donnerwetter, wie ist das nun, wenn, sagen wir, jemand verrückt ist? Ich bin ein wenig gelähmt vor Schreck, ich rühre mich nicht, um nicht an den drohenden Wahnsinn zu stoßen, es ist in diesem Augenblicke alles ungewiß und vielleicht bin ich gar nicht vorhanden. Vielleicht bin ich nur eine von den Flechten, die hier merkwürdig im Wasser rotieren, eine mit einem Gehirn, mit einem kranken bösen Gehirn … Aber gleichzeitig reckt sich eine Art Schadenfreude in mir, hehe, ich bin tralalla, tralalla – – ffst – peinlich genug, ich glaube, nun habe ich wirklich gesungen, so geflötet à la süße Ophelia, hm, hm, hm, hm, – – […].« (Ebd.)

205 Die Wiederholung liest sich, wie dies Stefan Zweig 1909 in seinem Aufsatz *Das neue Pathos* einmal ohne Bezug zu Müller formulierte, »als grandioses Moment der einschlagenden Erregung« (Zweig, Stefan: Das neue Pathos, in: Das literarische Echo. Halbmonatsschrift für Literaturfreunde 11 (24), 1909, S. 1705.)

206 Baudrillard, Jean: Der symbolische Tausch und der Tod, Berlin 2011, S. 130 f.

antizipiert wird, woraus wiederum eine neue Realitätskonstruktion folgt.[207] Um was es im Folgenden also geht, ist die Frage nach der Parallelität der Denk-, Sprach- und Warenform des rasenden Stillstands, die sich bei Müller mit Baudrillards tendenziell ahistorischen Ausführungen über die Simulation historisieren lassen.[208]

Besonders sichtbar wird die neue Realitätskonstruktion zu dem Zeitpunkt, als die Expeditionsgruppe hinter dem Wasserfall am Ort des Schatzes eintrifft, diesen dort aber nicht vorfindet und dafür umso eindrücklichere und phantastische Wahrnehmungszustände erlebt. Es kann dabei nochmals betont werden, dass – wie bei Müller üblich – auch in der Szene hinter dem Wasserfall eine Vielzahl an Diskursen und Referenzen zusammenfließt. So spielt beispielsweise die philosophische Bezugnahme auf das platonische Höhlengleichnis ebenso eine Rolle, wie dies bei Müller als Referenz auf Hermann Keyserling gelesen werden kann.[209] Auch geht es an dieser Stelle erneut um die Differenz zu den Indianern, die die Situation betont anders wahrzunehmen scheinen. Ebenso nahe liegt der Verdacht, dass die sprachliche Auflösungstendenz (oder gar die darin enthaltene Sprachkritik) als Bestandteil einer geforderten radikalen Subjektivierung zu verstehen ist, die in ihrem Wunsch nach Aufhebung des Bisherigen auch das träge sprachliche Zeichen und dessen traditionelle Bedeutungszuschreibung, ja gar den Zusammenhang von Signifikant und Signifikat, infrage stellt.[210]

Diese letztgenannte Ebene lässt sich über ein zusätzliches Beispiel verdeutlichen. Als Brandlberger gegen Ende des Romans beschließt, einen Vogel zu schießen, geschieht dies gemäß dessen eigener Aussage primär aufgrund der erhofften Ermordung des sprachlichen Zeichens: »Störche mit roten Schnäbeln sind ein Zeichen; rote Schnäbel sind Blutzeugen von des Menschen Herkunft, Sehnsucht und Hingang. Soll es eine Browningpistole oder ein Mauserrepetierstutzen sein? Ich wähle den Stutzen – und schieße.«[211] Dem Schuss fällt nicht nur der Vogel als biologisches Wesen zum Opfer,

207 Die feste Zeichenstruktur wird in den *Tropen* auch anderweitig beständig infrage gestellt, was sich beispielsweise in den zahlreichen phantastischen Wortneuschöpfungen bemerkbar macht.

208 Womit die folgenden Ausführungen darüber hinausführen sollen, Müller ›nur‹ ein hyperreales Erzählen nachzuweisen. Unter diesem Gesichtspunkt werden Christoph Gardians anschauliche Gedanken zum Thema Hyperrealismus in den *Tropen* um eine soziale Komponente erweitert, wie gleichzeitig angedacht wird, dass sich dies vielleicht auch inhaltlich spiegelt oder verhandelt wird. Gardian stellt fest: »An die Seite der Abstraktion tritt ein hyperrealistisches Verfahren, die Übersteigerung der realistischen Schreibweise durch detaillierte Beschreibung und qualifizierenden Vergleich, die stets zweideutig bleibt und über Motivspiegelungen das Nichtidentische vermittelt, durch die Fokussierung auf Details das Erzählen entschleunigt. Die Gegenstände der Wahrnehmung erscheinen in Überschärfe, vergrößert und verzerrt.« (Gardian: Sprachvisionen, 2014, S. 187.)

209 Diesem schreibt Müller beispielsweise den Satz »Alles Gedachte wurde schon gedacht« zu (Müller: Keyserling in Wien, 1996, S. 140).

210 Dies lässt sich auch als Indiz für die spezifische Modernität von Müllers Roman deuten (vgl. dazu auch die Befunde bei Köster: Bilderschrift Großstadt, 1995; Baßler: Jäger der verlorenen Pace, 2008).

211 Müller: Tropen, 2010, S. 215.

sondern ebenso das Zeichen der traditionellen Herkunft. Die Ermordung des sprachlichen Zeichens kann hier, um die Ausgangsthese wiederaufzunehmen, aber auch als Ausdruck einer Zeit gelesen werden, die sich mit Baudrillard gesprochen im Übergang zwischen serieller und Modellproduktion befindet. Ein Indiz hierfür findet sich in der Wahl des Mordinstruments. Diese fällt auf das Modell des Mauserrepetierstutzens, also dasjenige Geschütz, das sich als hybrides Übergangswort zwischen serieller und Modellproduktion semantisch aus dem lateinischen Wort *repetere* und dem Namen Peter-Paul Mauser, dem nationalkonservativen deutschen Waffenkonstrukteur, zusammensetzt, das also zugleich Modellproduktion wie eine traditionelle Bedeutungszuschreibung über den Namen des Erfinders beinhaltet.[212] Es ist eine zusätzliche Ironie der Geschichte, dass der Übergang in den *Tropen* genau dort sichtbar wird, wo er auch historisch stattfindet, nämlich in den Bereichen der Fleisch- und Waffenproduktion.[213]

Baudrillard unterscheidet Serie und Modell damit, dass die Serie einen Gegenstand mehrfach mechanisch reproduziert, während das Modell nur noch als hyperreales Zeichen funktioniert.[214] Dabei nimmt der Referenz-Signifkant des Modells eine zentrale Stellung ein: »Das Zeichen des Modells referenziert auf das Modell und wird von diesem signifiziert. In der Semiose nimmt somit das Modell die Stelle der Realität ein.«[215] Dies wirkt sich auf die Gesellschaft als Ganzes aus. So wird in der Ordnung der Simu-

212 Womit, wie sich noch zeigen wird, auch hier der konservativ-revolutionäre Geist angesprochen wird, der sich sowohl neuester Methoden bedient (hier des Modells, das auf einer Wiederholung basiert) als auch auf konservative Bezüge zur Vergangenheit setzt (hier auf den alten Patron).

213 Vgl. dazu Hasso Spodes Anmerkungen zur Entwicklung des Fordismus: »Die Rationalisierung der Produktion kommt erst um die Jahrhundertwende in Gang, vor allem in Amerika. Am weitesten war sie dort bis dahin in zwei Branchen gediehen, die beide mit Töten zu tun hatten – im Zusammenbau von Schusswaffen und im Zerlegen von Tieren.« (Spode: Ein Seebad für zwanzigtausend Volksgenossen. Zur Grammatik und Geschichte fordistischen Urlaubs, 1997, S. 12.)

214 »Es gibt keine Imitation des Originals mehr wie in der ersten Ordnung, aber auch keine reine Serie mehr wie in der zweiten Ordnung: Es gibt Modelle, aus denen alle Formen durch eine leichte Modulation von Differenzen hervorgehen. Nur die Zugehörigkeit zum Modell ergibt einen Sinn, nichts geht mehr einem Ziel entsprechend vor, alles geht aus dem Modell hervor, dem Referenz-Signifikanten, auf den sich alles bezieht, der eine Art von vorweggenommener Finalität und die einzige Wahrscheinlichkeit hat. Das ist, im modernen Sinn des Wortes, die Simulation, und die Industrialisierung ist nur ihre Primärform. Letzten Endes ist nicht die serielle Reproduzierbarkeit entscheidend, sondern die Modulation, nicht die quantitative Äquivalenz, sondern die Kommunikation von Termen – nicht mehr das Marktgesetz des Wertes, sondern das strukturelle Gesetz des Wertes.« (Baudrillard: Der symbolische Tausch und der Tod, 2011, S. 103.) Entscheidend dabei ist Baudrillards Begriff des »Referenz-Signifikants«. Dieser meint, so Georg Jäger, die doppelte Bezugnahme des Zeichens im Zeitalter der Simulation: »Das Zeichen […] referenzialisiert auf das Modell und wird von diesem signifiziert. In der Semiose nimmt somit das Modell die Stelle der Realität ein.« (Jäger, Georg: Liebe als Medienrealität. Eine semiotische Problemexplikation, in: Schmidt, Siegfried J. (Hg.): Literaturwissenschaft und Systemtheorie. Positionen, Kontroversen, Perspektiven, Opladen 1993, S. 55).

215 Jäger: Liebe als Medienrealität. Eine semiotische Problemexplikation, 1993, S. 55.

lation (die dritte Ordnung der Simulakren) nach dem Zeitalter der Imitation und der Produktion die im Sinne des Spektakels erscheinende Simulation zum dominanten gesellschaftlichen Funktionsmodus.[216] Man ist allzu rasch geneigt, eine solche Entwicklung auch in den *Tropen* nachzeichnen zu wollen: So können die auf der Flussfahrt erscheinenden Bilder des Dschungels als Imitation einer tropischen Kulisse verstanden werden. Diese werden mehr und mehr abgelöst, als Brandlberger »in einem langen torpedoähnlichen Kanoe«[217] das tropische Gebiet erschließt und damit die Ordnung der Produktion, die Baudrillard mit dem Ende der ursprünglichen Akkumulation historisch nicht nachweisbar als abgeschlossen sieht,[218] in den Dschungel trägt. Die Suche nach dem Schatz endet schließlich, nachdem das erschlossene Dorf zurückgelassen wird und die ökonomische Ursache der Reise, das heißt der Akkumulationszwang, sich mit dem nicht vorhandenen Schatz verflüchtigt hat, in der Simulation medial vermittelter Zustände. Dennoch sind Baudrillards Kategorien zu ungenau definiert, um damit tatsächlich mehr zu machen, als vermeintliche historische Etappen zu beschreiben. Zudem ist auch dessen Negation der Rolle der Produktion in der modernen Gesellschaft nicht haltbar.[219] Deswegen wurde in der Einleitung auch der Begriff ›Fordismus‹ eingeführt, mit dem sich historische Entwicklungen in ihrer Komplexität um einiges genauer verstehen lassen. Gleichwohl sind Baudrillards Äußerungen insofern interessant, als man die Ordnung des Simulacrums als eine Art Denkbild einer mit den neuen Medien, der Werbung und der entsprechenden Zeichenproduktion aufkommenden Erfahrung versteht und sich damit einem Teilbereich der *Tropen* annähert.

Ein dem Wasserfall vorangehendes Beispiel für die affirmative Ordnung des Simulacrums findet sich in der Debatte um das zu schreibende Buch der Tropen. So wurde schon erwähnt, dass nicht nur Brandlberger ein solches zu schreiben gedenkt, sondern ebenso Slim und Van den Dusen ein Buch veröffentlichen wollen, allerdings unter anderem Titel. Dies wurde bisher schlicht als Teil des metaleptischen und selbstreferenziellen Erzählprinzips verstanden. Es kann jedoch auch dahingehend interpretiert werden, dass das Buch in seinem Warencharakter nicht mehr imitiert und auch nicht mehr seriell hergestellt, sondern in der Hyperrealität modellartig immer wieder von Neuem reproduziert wird, sich dabei allerdings über kleinste Differenzen von den anderen Waren modisch zu unterscheiden beginnt. Entscheidend ist nicht mehr der konkrete Inhalt, sondern die Modulation, mitunter hergestellt durch die spezifische Verwendung rhetorischer Tropen. Auf dies spielt sowohl der fiktive Herausgeber an, der auf Brandlber-

216 Baudrillard: Der symbolische Tausch und der Tod, 2011, S. 92.

217 Müller: Tropen, 2010, S. 28.

218 Vgl. Baudrillard: Der symbolische Tausch und der Tod, 2011, S. 103.

219 Fast zeitgleich mit der deutschsprachigen Neuausgabe von *Der symbolische Tausch und der Tod* vom Berliner Verlag Matthes & Seitz starben in Bangladesch und Pakistan Hunderte Arbeiterinnen und Arbeiter der Textilindustrie bei Fabrikbränden, die mit ihren Produkten für den westlichen Markt weit mehr als nur Zeichen produzierten.

gers Manuskript nur deswegen gestoßen ist, weil er als Redakteur einer internationalen Monatsschrift für philanthropische Studien ständig mit vergleichbaren Textbeiträgen eingedeckt wird, als auch das Motiv der Schatzsuche, das im Sinne des Abenteuerromans auf dem Buchmarkt als ständige Modulation eines Grundmotivs, als »regelmäßige Novität«,[220] verstanden werden kann und dabei mit modischen Zeichen spielt, um sich warenästhetisch besser präsentieren zu können. Historisch scheint es zumindest angesichts der Publikationsdichte expressionistischer Texte nicht unwahrscheinlich, dass die Frage nach dem Warencharakter des Buchs an dieser Stelle mitreflektiert wird.[221]

Ein zweites und vielleicht prägnanteres Beispiel für die Ordnung der Simulation wird in derjenigen Phase sichtbar, als sich die Expedition hinter dem Wasserfall zusammenfindet. Brandlberger erwähnt hier, wie die Gruppe zum simulierten Bestandteil des dort herrschenden Lichts wird: »Wir bestanden in dieser Sphäre als Lichterscheinungen, wir waren lediglich eine Spezialität und Verdichtung des grünen Lichtes, das hier Herr war.«[222] Dieser Zustand, den man in einem ersten Schritt mit Paul Klees die Moderne charakterisierender Bemerkung, »Jetzt nehmen mich die Gegenstände wahr«,[223] zusammenfassen könnte, bestimmt im Folgenden die geistige Lage der Schatzsuchenden. Gleich darauf entpuppt sich die Situation als Hyperrealität, in der die Subjekte nur noch als neue, sich wandelnde Abbilder wahrgenommen werden können. Dies führt dank der nunmehr ständig möglichen Verschiebungen, entstanden durch das visuelle Element des Lichts, dazu, dass sich der geistige Zustand der Expeditionsteilnehmer einerseits als Erscheinung entäußert und sich wie im Spektakel als objektive Situation manifestiert. Die Hyperrealität ist dadurch materielles Abbild in den Figuren geworden. Andererseits verdinglicht sich das Licht, gebrochen durch das Medium Wasser, in seiner Erscheinung in verschieden wahrnehmbare Zustände und entmaterialisiert damit gleichzeitig die Subjekte der Expedition, wie Brandlbergers folgende beiden Sätze nahelegen: »Wir bemerkten an unserem Wesen sofort einen Abzug. Irgendetwas an uns war weggegeben, wir fühlten uns getragen, ein wenig entkörperlicht.«[224] Die Einheit dieser beiden Zustände belegt dann die einige Sätze später folgende Beschreibung der Szenerie: »Das Grün ging wie Kathodenstrahlen oder siderische Einwirkungen durch uns hindurch. Es war kein Licht, sondern eine fühlbare dichte Flut. In dieser Flut schwammen Regenbogenelemente, sie sanken, sie flossen und stiegen, sie waren tastbar, man

220 Moretti, Franco: Kurven, Karten, Stammbäume. Abstrakte Modelle für die Literaturgeschichte, Frankfurt a. M. 2009, S. 14.

221 Vgl. zum Medium Buch Anz: Literatur des Expressionismus, 2010, S. 42; Raabe, Paul; Hannich-Bode, Ingrid: Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus. Ein bibliographisches Handbuch, Stuttgart 1985, S. 10.

222 Müller: Tropen, 2010, S. 195.

223 Zitiert nach Virilio, Paul: Die Sehmaschine, Berlin (West) 1989, S. 135 ff.

224 Müller: Tropen, 2010, S. 193.

konnte sie wie Strähnen durch die Finger gleiten lassen.«[225] Während die zu Abbildern gewordenen Subjekte durchflossen werden können, manifestiert sich das Licht als äußerliche Erscheinung, die ertastet werden kann. Beides zusammen ergibt dann die Situation einer wahrgenommenen Hyperrealität.

Es mag Zufall sein, doch ist es bemerkenswert, dass dieser Zustand – ein Zustand der wechselnden Farben – mit einem Kathodenstrahl verglichen wird, aus dem einige Jahre nach den *Tropen* die ersten Kathodenstrahlröhrenbildschirme hergestellt wurden. Diese erlaubten nicht nur, dass der Fernseher massentauglich wurde, sondern läuteten auch jene Phase der durch die Zeichen der Mode, der Medien, der Werbung und der Kommunikationsnetze konstituierten simulierten Realität ein, die bei Baudrillard als die genannte Ordnung des Simulacrums auftaucht.[226] Das, was später als Postmodernisierung einen langjährigen Prozess durchlebt, ist in seinem Keim schon zuvor existent. Wenngleich der Fernseher als Kontext anachronistisch wirken mag, so ist zumindest das Lichtfeld im Sinne der Werbeerscheinung zeitgenössisch durchaus schon ein verbreitetes Phänomen der Werbung in den Städten. Das tropische Simulacrum, worin sich die Welt gleichzeitig entmaterialisiert, wie sie als Hyperrealität neu geschaffen wird, lässt sich darauf folgend auch noch an einer zweiten Stelle hinter dem Wasserfall beobachten, wobei Brandlberger an dieser Stelle selbst von einem neuen Medium spricht, das die Gruppe in eine Situation der Simulation drängt: »Sie hafteten nicht an der Haut, sondern brachen organisch aus dem Fleische hervor, sie gestalteten um, materialisierten den Körper neuerdings in einem zweiten Medium. Der Raum, den unsere Leiber füllten, entstand auf neuen Grundbedingungen.«[227] Damit entspricht die Situation hinter dem Wasserfall auf bemerkenswerte Art dem Beginn des Romans. So wird im ersten Kapitel davon berichtet, wie Slim auf »eine Art Ziegel«[228] mit Hieroglyphen gestoßen sei. Diese unleserlichen Zeichen seien nichts anderes als ein »Faksimile einer Inschrift«[229] auf einem Felsen, der sich hinter einem Wasserfall befindet, also den Ort des Schatzes markiert. »Hinter dem unaufhörlich rollenden Silberfilm aber lagen gehäuft die Schätze einer Karawane«,[230] heißt es dann, die Lage des Wasserfalls im ersten Kapitel weiter beschreibend. Das also, was die Suchenden erhalten haben, um ihren Schatz zu finden, ist eine Reproduktion dessen, was sich hinter einem Film befindet. In einer solchen Medienkonstellation heben sich, wie Christoph Gardian

225 Ebd., S. 194.

226 Vgl. Baudrillard: Der symbolische Tausch und der Tod, 2011, S. 102 ff.; zum Kathodenstrahl vgl. Hickethier, Knut: Am Anfang der Elektrifizierung der Kultur, in: Segeberg, Harro (Hg.): Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst, München 1996, S. 375.

227 Müller: Tropen, 2010, S. 195.

228 Ebd., S. 14.

229 Ebd.

230 Ebd.

bemerkt hat, »Original und […] Reproduktion« gegenseitig auf, was entsprechend der Ankündigung hinter dem Wasserfall, dem Film, auch erlebt wird.[231] Oder anders ausgedrückt wird selbst die Schatzsuche zur Simulation, gibt es in ihr doch von Beginn an nur noch hyperreale Modelle und Abbilder, die von der Expedition durchlebt werden.

Gefangen hinter dem Silberfilm des Wasserfalls weiß die Expeditionsgruppe nicht mehr, wie sie mit ihrer Lage umgehen soll. Deswegen macht sich, wie Brandlberger an dieser Stelle erwähnt, eine Panik breit, die sich später als »verrücktes Lachen« entlädt.[232] So phantastisch und farbenfroh sich die Welt innerhalb des Wasserfalls zeigt, so stark fürchten sich die Figuren vor dem damit auftretenden Subjektverlust – genau gleich, wie sich Brandlberger zuvor schon davor fürchtete, auf einer Karte nicht mehr verortbar zu sein, was, so könnte man nun konstatieren, nichts anderes als die Angst davor war, dass das Zeichen nicht mehr auf ein Reales rekurriert. Dass die Expeditionsteilnehmer nicht mit dieser neuen, medial vermittelten Welt umgehen können, ist eine Niederlage im doppelten Sinne. Erstens materialisiert sich hinter dem Wasserfall dasjenige, was bisher über die Theorie der fünften Dimension theoretisch präsentiert wurde, als faktische Fremderscheinung. Wenn die *Tropen* eine äußere Reise ins Ich darstellen, kehrt der Wasserfall diese Situation um, indem er deren Ergebnis als äußerliche Erscheinung zurückspiegelt, wobei die Expeditionsgruppe gerade daran scheitert – die letzte Expedition, deren Überreste sich als ursprünglicher Schatz entpuppen, ist an dieser Stelle gar gestorben. Der Moment also, bei dem in den *Tropen* die avantgardistischen Gedanken zur Realität werden, wo die Hyperrealität zur einzigen Wirklichkeit wird, wo der Augenblick über die Ewigkeit siegt und wo die Kunst in ihren phantastischen Gedanken tatsächlich zu leben beginnt, ist gleichzeitig die Niederlage der Avantgarde selbst.[233]

Unter diesen Eindrücken verlassen Brandlberger und seine Kameraden den geheimen Ort wieder. Dies geschieht als zweites Moment der Niederlage aus der Furcht da-

231 Gardian, Christoph: »Europa hat die Pace verloren«. Zur Auratisierung des Affektiven in Robert Müllers Tropen, in: Beil, Ulrich Johannes; Herberichs, Cornelia; Sandl, Marcus (Hg.): Aura und Auratisierung. Mediologische Perspektiven im Anschluss an Walter Benjamin, Zürich 2014, S. 316.

232 Müller: Tropen, 2010, S. 194.

233 Vgl. dazu das Eingeständnis von Adolf Behne anlässlich des Berliner Reklamekongresses von 1929: »Eine merkwürdige Umdrehung hat sich vollzogen. Expressionismus und Konstruktivismus waren theoretisch sozial, waren im Atelier proletarisch. Sie waren der kühnste revolutionäre Vorstoß in der Kunst – und blieben esoterisch. Sie kamen nicht auf die Straße. Heute ist der Gedanke des Konstruktivismus verwirklicht. Die Kunst lebt an der Straße, in der Straße, auf der Straße. Was in den Salons und Ausstellungen hängt […], kann nur selten und in besonderen Fällen den Kampf aufnehmen mit dem tausendfältig spielenden Werbetheater der Straße. […] Der Augenblick siegt über die Ewigkeit.« (Zitiert nach Bienert: Die eingebildete Metropole, 1992, S. 117.) Dies hat Peter Bürger in seiner *Theorie der Avantgarde* später als These ausgeführt: »In der spätkapitalistischen Gesellschaft werden Intentionen der historischen Avantgardebewegung mit umgekehrten Vorzeichen verwirklicht.« (Bürger: Theorie der Avantgarde, 1974, S. 73.)

vor, dass hinter dem Wasserfall trotz phantastischer Lichtbilder in einem raumlosen Zustand plötzlich keine Bewegung mehr möglich ist und damit die in rasende Bewegung versetzte Welt in Stillstand gerät: »Unser Tastsinn und unser Gesicht verschmolzen. Licht und Materie wurden identisch und die Folge war, daß wir raumlos dastanden, gleichsam an die grüne Wand gemalt, plattgedrückt von der räumlichen Herrschaft des grünen Lichtes.«[234] So versetzt die Herrschaft des Lichts, indem sie die Expedition zuerst seriell an die Wand projiziert und dann ganz in ein Modell überführt, die Schatzsuchenden in einen Stillstand, der später als Auszehrung der Zeit nachhallt, worin außer einigen gedanklichen Variationen nichts zu geschehen scheint. So heißt es kurze Zeit nach den Erfahrungen hinter dem Wasserfall: »Die Zeit hatte die Auszehrung, und wir verstarben an galoppierender Langeweile.«[235] Der mit Baudrillard aufgebrochene theoretische Rahmen lässt sich damit wieder schließen. So repräsentiert dieses Ende nun jenen Moment eines rasenden Stillstands, der, durchaus kulturpessimistisch formuliert, der Gesellschaft in ihrer Konstellation im Stadium ihrer Simulation vorgeworfen werden kann: Modelle existieren darin nur noch aus Formen, die »durch eine leichte Modulation von Differenzen hervorgehen«,[236] und Geschichte findet aufgrund fehlender Konsolidierungsmöglichkeiten nicht mehr statt. So kann die Gesellschaft in ihrer Hyperrealität nur noch marginale Abweichungen, jedoch nichts Neues mehr erschaffen, und genau das erfahren die Expeditionsteilnehmer medial vermittelt und als Fremdprojektion projiziert hinter dem Wasserfall als Niederlage ihres Projekts.

8.3 Tropischer Synchronisationsdruck

Mit der Ermordung der festen Zeichenstruktur wollte Brandlberger eigentlich der menschlichen Phantasie zum Durchbruch verhelfen, doch die Gruppe wurde hinter dem Wasserfall zum Opfer der eintretenden Macht hyperrealer Gebilde. Ganz ähnlich verhält es sich beim verhandelten Rhythmus. Auch hier versteht Brandlberger die Reise eigentlich als den Versuch, die fünfte Dimension zu etablieren. Die Analyse der rhythmischen Struktur aber entlarvt diesen Versuch immer wieder in seinem affirmativen Charakter, der das hegemoniale Zeitregime nicht anzweifelt, sondern dieses vielmehr zu bestätigen sucht. So erscheint die Gesellschaft in den *Tropen* zwar, wie dies Georg Simmel in der *Philosophie des Geldes* einst bezüglich der Moderne erwähnte, »vom Rhythmus befreit«,[237] dies geschieht aber nur dadurch, dass sich die gesellschaftliche Formation neuartige mechanische Rhythmen erschafft. Um diese Vermutung in einem

234 Müller: Tropen, 2010, S. 195.

235 Ebd., S. 206.

236 Baudrillard: Der symbolische Tausch und der Tod, 2011, S. 89.

237 Simmel: Die Philosophie des Geldes, 1900, S. 526.

ersten Schritt nachvollziehbar zu machen, lohnt es sich, den Blick nochmals auf den schon zitierten längeren Abschnitt über die Flussfahrt zu lenken. Wie angesprochen beginnen sich nach dem Pausenzeichen infolge der Geminatio auch die nervösen Gedanken Brandlbergers zu beschleunigen – diese Nervosität, die »Unruhe im Blut«,[238] wie es Franz Jung nennt, erscheint nebenbei bemerkt als bedeutende innere Anlage zur Bejahung der Beschleunigung.[239] Das milde, müde Wasser wird durch die kurzen, zackigen Wörter »wo?«, »heiß« und »ha«[240] geschnitten, und der gleichmäßige Urwaldtrott wird merklich belebt. So wird der stille Rhythmus des kontinuierlich fließenden Flusses durch den nervös beschleunigten Gedanken des westlichen Großstadtmenschen angezweifelt. Die beiden Rhythmen sind nicht kompatibel zueinander: Sie lassen sich nicht harmonisieren und erscheinen als schroffe Gegensätze, was über das dazwischenstehende Pausenzeichen auch visuell sichtbar gemacht wird.

Der als träge wahrgenommene Naturrhythmus kann nur dann genossen werden – und das ist schließlich die dichterische Dimension der fünften Dimension –, wenn sich der sprunghafte Gedanke selbständig macht und damit beginnt, nicht nur sich selbst zu imaginieren, sondern ebenso die Landschaft in Fahrt zu setzen, also einen Beschleunigungsvorgang in den Urwald hineinträgt. So kann die träge Kontinuität des Fluss- oder des Waldrhythmus zerstückelt werden, um durch den sprunghaften und rasenden Gedanken die verräumlichte Zeit infrage zu stellen. Doch das Ergebnis ist das genaue Gegenteil: Entgegen der ursprünglichen Ankündigung, von einem Phantoplasma in das andere zu springen, eine Gleichzeitigkeit zuzulassen oder generell das bisherige Zeitregime infrage zu stellen, droht eine zwanghafte Annäherung an den schnelleren Rhythmus samt Ausschluss aller verlangsamten Rhythmen. So entziehen die Expeditionsteilnehmer mit ihrem modernen Großstadtrhythmus dem bisher gemächlichen Fluss oder dem trägen Wald ihre Berechtigung.[241] Dies kann aufgrund des stattfindenden Delegitimierungsvorgangs durchaus als koloniales Unternehmen definiert werden. Besonders deutlich wird dies an einer zweiten Stelle, als die Expeditionstruppe den Fluss verlassen muss und den Dschungel betritt:

238 Jung: Mehr Tempo! Mehr Glück! Mehr Macht!, 1987, S. 99.

239 Vgl. zum Motiv der Nervosität Radkau, Joachim: Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler, München 2000; Marx: Betriebsamkeit als Literatur, 2009, S. 39 ff.

240 Müller: Tropen, 2010, S. 17.

241 Um dies zu verdeutlichen, bietet es sich auch an, die Erzählabfolge zu betrachten. Sobald es im Dschungel langweilig zu werden droht, das heißt konkret gesprochen immer dann, wenn sich die Figuren genügend lange mit den eigenen Gedanken auseinandergesetzt haben und sich plötzlich dem langsamen, kontinuierlichen Rhythmus des Dschungels anpassen müssten, nutzen die Personen ihre Gedanken, um etwas geschehen zu lassen, das im kontinuierlichen, langsamen Zeitstrahl des Dschungels nicht vorgesehen wäre. Auf der Flussfahrt Richtung Indianerdorf wird beispielsweise eine Ruderregatta veranstaltet, im Dorf Rulc umgebracht, irgendwann nach dem Schatz gesucht oder Brandlberger verliebt sich, damit doch noch etwas geschehen kann, in Zana.

»Stumpfes, dichtes Schweigen setzte der unbetretene Wald unserem Vordringen entgegen. Erst zäh und träge, vereinzelt und ohne Ordnung folgten inmitten der Stille einander die Pointen eines platten Lärms, wenn die Beilschneide gegen junges Stammgrün flog und wirkungslos von dem biegsamen nassen Holz abprallte. […] Hopla, da hat es uns aufgefangen! Heda, get on, adelante, mach' ran, da, dort, hier, links, nein, rechts, zum Teufel rechts – nun kommt der Elan. Aufgepaßt! Was wühlt sich dort durch den Wald, was hackt, flitzt, spreizt, dehnt diese unregelmäßige Röhre, diese ungehobelten zwei Brüche durch das Dickicht, was verursacht dieses klaffende Dreieck im Schnitt einer kurzen Lichtung? Eine Karawane von sieben Menschen ist eingebrochen! Nun haben wir es, wir haben es, wir haben die Pace der Arbeit, wir rasen vor Begeisterung, wir sind weder träge noch wehleidig, der Rhythmus prasselt wie Trommelwirbel auf uns ein, er wirkt als kräftigende Massage. Flipp, flapp, spalten und sprengen die Äxte, fssss, zischen die Machettas trennend in Lianenlauben, daß die Schnüre links und rechts herniedersinken.«[242]

Die Karawane der Schatzsuchenden stellt dem Rhythmus des Waldes, der ganz ähnlich der Flussfahrt einen kontinuierlichen, trägen, durch die Natur bestimmten Takt kennt, den industriellen Arbeitsrhythmus entgegen. Dass es sich dabei um ein Gegensatzpaar handelt, zeigt sich schon im ersten Satz durch die Betonung der beiden Positionen, worin der Wald als fremdes Subjekt auftritt, der »unserem Vordringen« sein Schweigen »entgegen« hält. Die Trägheit des Waldes wird daraufhin ganz bewusst mit dem Rasen der Arbeit konfrontiert, wobei Brandlberger erwähnt, selbst nicht vergleichbar träge zu sein, was die Inkompatibilität der beiden Rhythmen zusätzlich bestärkt. Schließlich tragen die einsilbige Wortfolge »mach' ran, da, dort, hier, links, nein, rechts« oder das spätere »Flipp, flapp« das Tempo der modernen Fabrik in den tropischen Dschungel. Der Keil, der damit in den Wald geschlagen wird – so ist das ›Einbrechen‹ der Karawane tatsächlich als Bruch zu lesen –, setzt eine Grenze zwischen dem eingeschlagenen Weg und dem die Expedition weiterhin umgebenden Naturrhythmus. Dadurch geht es erneut nicht um zwei verschiedene Phantoplasmen, zwischen denen jemand in einer freiheitlichen Zukunftsvision hin und her springen kann, sondern um eine klare Grenzsetzung, gebildet durch den industriellen Arbeitstakt der Expansion. Dass diese sich in ihrem eigenen Vorgang unterläuft, etwa indem sie sich in ihrem sportlichen Elan lächerlich macht, wird später nochmals zu thematisieren sein.

Die Differenz der beiden Rhythmen markiert zugleich auch einen Beschleunigungsvorgang, den die europäische Karawane im Vergleich zum Urwald erlebt. Dies zeigt sich beispielsweise darin, dass ab demjenigen Moment, als sich die Expeditionsgruppe mit sich selbst synchronisiert hat, sodass sie endlich kollektiv rasend voranschreiten kann, die ausführliche sprachliche Beschreibung der Umgebung der beschleunigten,

242 Müller: Tropen, 2010, S. 41 f.

abgehackten und globalisierten Sprache weichen muss. Anschaulich wird dies im Vergleich des langatmigen Teilsatzes »wenn die Beilschneide gegen junges Stammgrün flog« beziehungsweise der schweren Worte »inmitten der Stille einander die Pointen eines platten Lärms« mit der knackigen Wortsequenz »Heda, get on, adelante, mach' ran«.[243] Der Weg in den Urwald wird für die Expeditionsteilnehmer nicht nur materiell begehbar gemacht, sondern auch ideologisch und sprachlich vorbereitet, indem der umgebende Naturrhythmus entweder als Differenzerfahrung den eigenen Rhythmus bestätigt, dieser dem zeitgenössischen Rhythmus angepasst oder zumindest eine rhythmische Schneise durch den Urwald gezogen wird. Dies kann nicht ohne prozesshafte innere Anbindung funktionieren. Oder anders ausgedrückt wird dasjenige, was begehbar gemacht wird, zugleich in eine innere, positiv konnotierte Erfahrung überführt. So wird der mit Trommelwirbel vergleichbare Arbeitsrhythmus als eine »kräftigende Massage« beschrieben. Er wirkt damit, ganz im Gegensatz zur Trägheit des Dschungels und der Natur, sinnlich befriedigend. Ohne daraus allzu einfache Schemata entwerfen zu wollen, reiht sich Müllers Werk dadurch in eine Fülle von historischen Zeugnissen ein, die vergleichbar davon berichten, wie der Geschwindigkeitsrausch als Teil einer Bewegungsideologie als Genuss erfahren werden kann.[244]

Mit diesem angedeuteten Bezug zur Bewegungsideologie ist zwar noch nichts erklärt, zumindest wird damit aber ein Zustand beschrieben, der historisch in den Rahmen der in den beiden vorherigen Kapiteln betrachteten Texte eingeordnet werden kann. Dieser Eindruck, welche Rolle insbesondere die Synchronisationsbestrebung spielt, verstärkt sich auch über ein drittes Beispiel aus den *Tropen*. Als Brandlberger im Indianerdorf aus Langeweile zur Jagd aufbricht und dabei auf einen Schmetterling schießt – solche Spiele sind in den *Tropen* zugleich auch öffentliche, kolonialistische Inszenierungen über die Macht der Schusswaffe –, zeigt sich erneut eine prägnante Differenz, in diesem Falle inhaltlich vermittelt, zwischen einem veralteten Natur- und dem zeitgenössischen Industrierhythmus:

> »Es muß einen Mohrenlärm für den armen Teufel bedeutet haben, das Brechen der feinen knorpeligen Gestänge übertönte die Detonation des Schusses und das lokomotivartige Sausen des Projektils. Man denke, ein Expreßzug rast durch die bunten Venetianerscheiben einer haushohen Glasflügelfassade, zertrümmert das kunstvolle System der Fazettspiegel und stört eine nymphisch verzückte Röhre der Genieß-

243 Dabei ist der Akt des Eindringens des Industrierhythmus in den Dschungel vor allem als gewalttätiger Vorgang, vergleichbar mit dem Prozess der ursprünglichen Akkumulation, wie ihn Marx geschildert hat, zu verstehen. Wie beim Bau einer Koloniallinie wird ohne Rücksicht die Naturkulisse gespalten und gesprengt, damit sich die Expedition ihren Weg bahnen kann. Bemerkenswert ist, dass Müller diesen Vorgang bis auf die lautliche Ebene durchspielt, was sich anschaulich beim geschilderten, die Schnitte durch den Wald verdeutlichenden Zischlaut »fssss, zischen« beobachten lässt.

244 Vgl. unter anderem Borscheid: Das Tempo-Virus, 2004, S. 59–92.

> lichkeit aus ihrem Schleimtraum! Der Schmetterling fiel ohnmächtig von der Blüte auf einen Blätterstrauß herab, wurde aber schnell munter und taumelte in zackigen Schwüngen mit verdoppelter Anstrengung davon.«[245]

Der Schuss Brandlbergers weckt nicht nur den Naturrhythmus aus seinem Traumzustand auf und teilt ihm mit, dass er sich nun endlich anzupassen habe, sondern er zertrümmert in seiner Knochenbruch- und Geschwindigkeitsmetaphorik das ganze bisherige Kunstsystem. Wie beim Glasbruch des Expresszugs, der dafür sorgt, dass die Ordnung der bunten Flächen, wie sie beim venezianischen Glas vorzufinden ist, in Tausende Splitter zerbricht und dadurch eine neue geordnete Unordnung der farblich spiegelnden Flächen in Dodekaedern erschafft, soll die Zerstörung auch dem Urwald eine neue Ordnung bringen. Dies betrifft erneut auch die sprachliche Phantasie, was zugleich umgesetzt wird, bringt Müller in diesen Zeilen doch auch phantastische Wortneuschöpfungen hervor, bei denen der Sinn zwar durchaus zu erahnen ist, jedoch keine kollektive Bedeutungsvorstellung herrscht. Beispielsweise beim »Mohrenlärm«, einer Mischung aus dem Motorenlärm und der integrierten Umkehrung des »Mohren«, der einen solchen Klang des Schusses nicht kennen kann. Dabei ist das Geräusch des Expresszugs, der durch den tropischen Dschungel drängt, nicht ohne seinen kolonialen Kontext der Erschließung fremder Länder zu denken. Doch auch von dieser Erfahrung abstrahiert macht die Stelle deutlich, wie hier zwei Rhythmen als inkompatibel dargestellt werden und man sich nicht wie ein Wasserrad wenden und wandeln kann, sondern wie das dominante Zeitregime sich seinen Weg bahnt, der ähnlich dem Pistolenschuss nicht aufgehalten werden kann. Selbst der Schmetterling bekommt dies zu spüren. Denn der Schuss, das Symbol des Kolonialisten, drängt ihn aus der Situation eines temporären Schocks in eine zackige Flugbahn, die nun mit doppelter Anstrengung geflogen werden muss. Etwas verkürzt gesprochen hat Brandlberger an dieser Stelle also nichts anderes gemacht, als mit dem technischen Hilfsmittel der Pistolenkugel das Leben des natürlichen Urwaldbewohners, des Schmetterlings, zu beschleunigen. Oder nochmals anders ausgedrückt: Mit dem Schuss aus der Pistole wird das Leben des Urwalds mit dem Rhythmus der westlichen Gesellschaft synchronisiert.

Dennoch kann den *Tropen* nicht einfach unterstellt werden, dass es darin nur um die Expansion eines zeitgenössischen Lebensgefühls gehen würde. Müllers Roman ist sich der ambivalenten Rolle der hegemonialen Stellung des modernen Industrierhythmus durchaus bewusst. Dies zeigt sich beispielsweise im Marsch der Arbeitskolonne durch den Dschungel, dessen harmonischer Ablauf durch die ungestüm wirkenden Expeditionsteilnehmer immer wieder unterlaufen wird. Auch der im Titel angekündigte deutsche Ingenieur ist in keiner einzigen Situation dazu befähigt, von seiner beruflichen Rolle Gebrauch zu machen und technisch der Expedition zum Durchbruch zu verhel-

245 Müller: Tropen, 2010, S. 88.

fen.[246] Auch zeigt sich in der Figurenrede immer wieder ein Problembewusstsein über die Wiederholungsstrukturen. Beispielsweise sinniert Brandlberger an einer Stelle über das sich wiederholende Leben und verarbeitet dabei eine erkenntnistheoretische Position, in der die Wiederholung ein prägendes, aber ebenso lethargisches Moment ist: »Denn was immer man erlebt, es ist stets dasselbe Abenteuer, es ist gleichgültig, ob man unter einen Panter [sic] oder einen Autobus gerät, das Gleichgültigste aber ist, ob sie Zana oder Fräulein Soundso heißt.«[247] Solche Erkenntnismomente verbleiben aber fast immer in einem temporären Zustand und drohen mit jedem neuen Satz wieder verloren zu gehen. Dadurch entsteht eine unsichere Bewusstseinslage, die zwischen der Erkenntnis über negative Erfahrungen und der Befürwortung des zeitgenössischen Lebensrhythmus schwankt. Dies hat Auswirkungen auf das Projekt der fünften Dimension, das als eine Bewältigungsstrategie ja den negativen Entfremdungserscheinungen durch einen Schritt in eine neue Zukunft entkommen möchte und sich damit eigentlich unter anderem auch aus dem Wiederholungszwang des Immergleichen befreien will. In den *Tropen* existiert folglich ein Widerspruch zwischen dem sprachlichen Kern, worin die Wiederholungsfiguren die neue gedankliche Realität ermöglichen, und der fünften Dimension, verstanden als Versuch einer Überwindung des sich wiederholenden Immergleichen, was eine Vielzahl neuer Erfahrungen generieren würde und was mit dem simultanen Übergang vom einen in ein anderes Phantoplasma erleichtert werden soll. Es sei diesbezüglich nochmals betont, dass es sich bei der Suche nach der fünften Dimension tatsächlich um eine Bewältigungsstrategie handelt. Dies wird vom Roman immer wieder explizit angesprochen, beispielsweise dann, wenn sich die Figuren gegen das Gefühl des in der Praxis gelobten Industrierhythmus und seine Wiederholungen aussprechen. Als Brandlberger etwa im Indianerdorf in einem Spiel mit Kindern beginnt, diese hoch und runter zu heben, merkt er, dass er damit zu einem maschinenähnlichen Industriearbeiter oder gar zu einem verdinglichten Kolben geworden ist, was er nicht sein möchte: »Er zog die Beine in die Hocke und ließ sich wie ein Brunnenschwengel auf und ab ziehen. Da wurde ich ängstlich. Ich konnte doch nicht mein ganzes Leben damit verbringen, kleine Jungens auf und ab zu schwenken.«[248] Auch Slim deutet an einer Stelle an, dass er sich einem solchen Zustand nicht unterwerfen will und dass das Gefühl der freien Tropen den rationalisierten Gesetzen der Industrie vorzuziehen sei: »[W]enn Europa einstmals eine einzige große Fabriksmetropole sein wird, wird man hier noch zu leben wissen.«[249]

246 Dass Brandlberger Ingenieur ist, scheint aber auch nicht einfach Zufall zu sein. In seiner Denkweise besitzt dieser durchaus gewisse Eigenschaften des Typus des Ingenieurs. Zu nennen wäre beispielsweise die von Ludwig Brinkmann ausgemachte »energetische Weltauffassung« (Brinkmann: Der Ingenieur, 1908, S. 14).

247 Müller: Tropen, 2010, S. 26.

248 Ebd., S. 61.

249 Ebd., S. 80.

Wer es Müllers Roman einfach machen will, kann diesen ambivalenten Moment zwischen Bejahung und Verneinung des modernen Industrierhythmus und das stets prekäre Bewusstsein um die gesellschaftliche Problemlage als Teil der paradoxalen Struktur lesen. Ich glaube aber, dass darin überdeterminiert drei weitere Ebenen – die Ebene des Bewusstseins, die Ebene des Erzählens und die Ebene des Politischen – eine Rolle spielen, die weit über das einfache Paradox hinausgehen. Erstens liegt dem Synchronisationsdruck und dessen Bewertung ein bestimmtes Verhältnis von Ökonomie, Macht und Figurenbewusstsein zugrunde. Zweitens lässt sich die Ambivalenz von Bejahung und Verneinung des Industrierhythmus als Teil einer Erzählpraxis verstehen, die sich in ihrer Wandelbarkeit auf Erfahrungen des Jahrmarkts und seiner rasenden Attraktionen stützt. Drittens beinhaltet das Verhältnis der *Tropen* zum Rhythmus einen politischen Kerngedanken, dessen Grundlage im Ruf nach einer konservativen Revolution zu suchen ist.

8.3.1 Bürgerliches Bewusstsein und eine Robinsonade der Effizienz

Den Beobachtungen zum ambivalenten Moment zwischen Bejahung und Verneinung des Industrierhythmus sei die Vermutung vorangestellt, dass in den *Tropen* eine Unklarheit vorherrscht, aus welcher sozialen Position die Protagonisten, das heißt insbesondere Brandlberger, überhaupt sprechen – und damit eine Unklarheit darüber, was die neue Bürgerlichkeit überhaupt sein könnte. Bei Brandlberger handelt es sich um einen (Hilfs-)Kolonialisten, der weder das Kolonialisieren, dessen technische Voraussetzungen noch das Abenteurertum zu beherrschen scheint. Der Kolonialismus wird durch das Scheitern seiner eigenen Praxis ebenso wie die Ingenieure beständig ins Lächerliche gezogen. Dennoch dringt dies nur selten bis zu Brandlberger durch, was dazu führt, dass dieser seine Umwelt durchaus so wahrnimmt, als wäre er doch erfolgreicher Kolonialist. Die Möglichkeit erfolgreicher Kolonialisation wird in Brandlbergers Bewusstsein vorausgesetzt. Dies hat vor allem damit zu tun, dass seine Weltanschauung und damit ebenso diejenige seiner Expeditionsfreunde der Ironie entgegenlaufend als ein imaginiertes bürgerliches Bewusstsein erscheinen. Eine »neue Bürgerlichkeit muß kommen«,[250] wird dies an einer Stelle angesprochen. Imaginiert beziehungsweise lediglich selbstverortet ist dieses bürgerliche Bewusstsein, weil es weder auf den Autor Robert Müller noch auf die soziale Stellung Brandlbergers in der europäischen Gesellschaft zurückgeführt werden kann, sich also erst in den Tropen konstituiert.

Bürgerliches Bewusstsein folgt einer Implementierung bestimmter Verhaltensnormen, beispielsweise des Grundsatzes, dass man nicht gezwungen ist, »seinen Lebensunterhalt durch Leistung unregelmäßiger, monotoner, mechanischer oder sonstwie

250 Ebd., S. 130.

untergeordneter Arbeit zu verdienen«.[251] Im Sinne dieses Prinzips kann bürgerliches Bewusstsein als kollektive und sich eigenständig entwickelnde »Mentalität«[252] verstanden werden, die nicht einfach Spiegel einer Produktivitätsvorgabe ist, sondern im Laufe der Zeit eigene Deutungsmuster entwickelte. Eigenheiten einer solchen Mentalität sind Bewahrungstendenzen,[253] erhofftes Sozialprestige durch »individuelle Leistung, sei es ökonomischer oder geistiger Natur«[254] und eine geistige Abgrenzung gegenüber der monotonen Bewegung der Lohnarbeit. Wenn nun thesenartig davon gesprochen wird, dass Brandlberger (auf einer seiner multiplen Bewusstseinsebenen)[255] ein bürgerliches Bewusstsein pflegt, muss sogleich eingewandt werden, dass historisch trotz gemeinsamer Merkmale weder *das* bürgerliche Bewusstsein existiert noch ein solches in seiner Totalität im Bewusstsein der Figuren gespiegelt wird. Die Gefahr liegt folglich darin, weil es trotz bestimmter historischer Eigenschaften kein einheitliches bürgerliches Bewusstsein gibt, diesem zahlreiche, sich auch widersprechende Handlungen zuzuschreiben und so den Begriff zu entleeren.

Die These über das bürgerliche Figurenbewusstsein lässt sich aber über einen Umweg produktiv herleiten, der später entscheidend für die chronopolitischen Experimente der *Tropen* ist. Brandlbergers imaginierte Klassenposition zieht eine Praxis nach sich, die Widerspruchsfelder beinhaltet, denen das Adjektiv ›bürgerlich‹ attestiert werden kann. Wie erwähnt, zeigt sich dies beispielsweise in Brandlbergers ambivalentem Verhältnis zum modernen Industrierhythmus. In den *Tropen* propagiert man diesen zwar explizit durch ideologische Rechtfertigung wie auch implizit durch eine kollektive Praxis und man ist spielerisch und sportlich durchaus bereit, sich diesem hinzugeben. Gleichzeitig aber will man selbst nicht derjenige sein, der darunter zu leiden hat, oder derjenige, der keine andere Lebensperspektive vor sich sieht, als monoton an der Maschine stehen zu müssen. Dadurch ist man im tropischen Dschungel zwar mit sportlichem Elan dabei, eine Schneise durch den Wald zu schlagen, oder man organisiert Ru-

251 Fraenkel, Ernst: Bürgertum, in: Staat und Politik, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1957, S. 66.

252 Mommsen, Hans: Bürgertum, in: Marxismus im Systemvergleich, Bd. 1 (Absolutismus bis Deutsch-Sowjetischer Nichtangriffspakt), Frankfurt a. M. 1974, S. 275.

253 »Politisch drückt sich bürgerliches Bewusstsein heute vor allem in dem Willen aus, die Grundstruktur der gegebenen gesellschaftlichen Ordnung gegenüber allen als nivellierend verstandenen Tendenzen zu bewahren.« (Ebd.)

254 Ebd.

255 Das bürgerliche Bewusstsein zu beleuchten, bringt eine Ebene ins Spiel, die bisher übergangen wurde und die gegenläufig zu anderen Bewusstseinsebenen läuft. Relativ simpel geschieht diese Gegenbewegung dort, wo beispielsweise Brandlbergers Unfähigkeit dessen Interesse gegenübersteht, den Schatz zu bergen, um daraus schließlich den Geldwert schöpfen zu können. Komplexer werden die Widersprüche an denjenigen Stellen, wo das antibürgerliche Pathos der Irrationalität dem rationalen Gedanken der Effizienz entgegengehalten werden muss, oder dort, wo das Denken gegen die Zeit auf ein chronologisches Zeitverständnis trifft, das insofern bürgerlich ist, als die Zukunft als Ergebnis der leeren Zeit aus ökonomischen Überlegungen heraus antizipiert wird.

derbootrennen auf dem Fluss. Sobald aber damit gedroht wird, eine solche Tätigkeit lebenslänglich ausüben zu müssen, verflüchtigt sich der dazugehörige Wille rasch wieder und das individuelle Bedürfnis, der Entfremdung der Arbeit zu entkommen, steht plötzlich über dem Bedürfnis, deren Grundlagen voranzutreiben.[256]

Die materielle wie ideologische Grundlage der imaginierten Bürgerlichkeit bildet das europäische Patriarchat. Während ihres Aufenthalts im Indianerdorf interagieren die drei Expeditionsteilnehmer mit drei weiblichen Figuren: Aruki, eine einfache Dorfbewohnerin mit Kindern, Rulc, die Frau des Indianerkünstlers Kelwa, und Zana, die Priesterin, die Geliebte Slims und das spätere Objekt der Begierde Brandlbergers. Aruki muss sich gleich zu Beginn vor einem Vergewaltigungsversuch Brandlbergers schützen. Dass es sich dabei nicht um »ein sexuelles Abenteuer«[257] handelt, aus dem sich Aruki glücklicherweise noch befreien kann, wie dies Michael Mayer in seiner Dissertation über den Exotismus unterstellt, belegen die folgenden Zeilen:

> »Schnell griff ich zu und schloß mit einem erhebenden Gefühle die Faust eng um den Knöchel. Aruki stürzte vornüber auf meine Brust, ihr üppiger Körper floß nachgiebig um die Prägungen meines Systems, meine erhabenen Muskeln und Knochenbüge sanken hingebend in ein liebliches Lager von Fleisch und Fett. Mein Kopf lag an ihren Hüften, ich schnürte die Arme träumerisch um die breite Taille und küßte die Wölbungen der glatten Haut.«[258]

256 Aufgrund solcher Ambivalenz reicht es nicht aus, sich mit dem expressionistischen Widerspruchspaar Rationalität/Irrationalität zufriedenzugeben; vielmehr muss dieses mit seinem historischen Kontext in Verbindung gebracht werden. Konkret müsste man wohl auch die aufkommende Konsumgesellschaft berücksichtigen. Allerdings kann dies hier nur am Rande angedacht werden. Brandlberger fördert zwar die Kultivierung der Arbeit, »die vermutlich größte formale Leistung der bürgerlichen Klasse« (Moretti: Der Bourgeois, 2014, S. 68), indem auch er sich auf Begriffe wie »Nützlichkeitsdenken, Arbeitsteilung, ›industry‹, Effizienz« (ebd.) oder Risikobereitschaft stützt und diese über seine Praxis verbreitet. Dieser Kultivierungsprozess wird mit dem aufkommenden Fordismus aber so weit ausdifferenziert, dass die reine Hingabe an eine protestantische Arbeitsethik mit habituellen Eigenschaften der Konsumgesellschaft ergänzt wird, die dem Bürger vergleichbar mit dem leeren Raum der Tropen ein Entkommen aus der Entfremdung versprechen. Diese These mag Einwände hervorrufen, da das Bürgertum in der Zwischenkriegszeit doch, wie beispielsweise Gunilla Budde ausführt, mit einer höheren Kultur eine ›Immunisierungsstrategie‹ sowohl gegen die alte Repräsentationskultur und deren exzessiven Konsum als auch gegen die neureichen Emporkömmlinge entwickelte (Budde, Gunilla: Bürgertum und Konsum. Von den repräsentativen Bescheidenheit zu den ›feinen Unterschieden‹, in: Haupt, Heinz-Gerhard; Torp, Claudius (Hg.): Die Konsumgesellschaft in Deutschland 1890–1990. Ein Handbuch, Frankfurt a. M. 2009, S. 137). Allerdings war und ist auch das Bürgertum, mag es in manchen Fällen auch das Gegenteil davon behaupten, alles andere als immun gegen die Warenästhetik. Schlicht, weil es im Gegensatz zum Rest der Gesellschaft einen ständigen Zugriff auf die Waren haben kann, die Versprechungen der Warengesellschaft also auch erfahren will.

257 Mayer: Tropen gibt es nicht, 2010, S. 154.

258 Müller: Tropen, 2010, S. 55.

Brandlberger geht mit großem Selbstbewusstsein davon aus, dass er, als männlich ›erhabener‹ Kolonialist, Anspruch auf die im Dschungel lebenden Frauen hat. Dieser Anspruch drückt sich imaginiert durch das erotische Begehren, konkret durch die Kraft der Muskeln aus – diese beiden Ebenen werden durch die sprachliche Ähnlichkeit der »erhebenden Gefühle« und der »erhabenen Muskeln« vom Text sehr explizit ausgestellt. In seiner Phantasie erkennt Brandlberger Arukis Abwehrhaltung nicht als solche an, sondern bewertet diese als vorhandenes Temperament: »Ich liebte sie und sie hatte mir eine Ohrfeige gegeben. Aruki, dieser Demutsknoten, besaß also Temperament. Herrlich, geradezu herrlich war sie, ein unschätzbares Kleinod von Weiblichkeit!«[259] Der erfolglose Vergewaltigungsversuch kann im Sinne dessen, dass sich die *Tropen* nicht einfach als Südseeidylle lesen lassen wollen, wie dies Thomas Schwarz ausführt, durchaus als Exotismuskritik verstanden werden[260] – Brandlbergers Wahrnehmung wird im Sinne des ›träumerischen‹ Moments vom Roman als Abweichung von der Realität markiert. Jedoch unterläuft dies die sich durch den gesamten Roman ziehenden sexualisierten Kolonialphantasien nicht grundsätzlich. So wiederholt sich die Situation bei Rulc. Dieser wird in der Nacht ihrer Ermordung das alltägliche Verhalten zum Verhängnis, sich auf die Toilette zu begeben. Brandlberger fasst dies, ohne Bezug zu Rulcs eigentlicher Handlung, als Einladung auf, sich auf sie zu stürzen: »Als Rulc stehen blieb, in die Knie brach und die Hände hinterm Nacken verschränkte, erkannte ich, daß sie herausforderte. Sie ließ Wasser.«[261] Wie zuvor bei Aruki wirft er sie daraufhin zu Boden und hält sie fest, um sich an ihr zu vergehen: »Ich scheuchte sie, nahm sie und warf sie zurück. […] Dann sahen wir versöhnt und friedlich in den Mond. Ich streichelte die Fülle ihrer Wangen und umspannte ihre Knöchel.«[262] Die *Tropen* sind durchaus fähig, diese dem kolonialen Geschlechterverhältnis zugrunde liegende Gewalt als (koloniales) Problem zu markieren. Beispielsweise erklärt Slim zu Beginn des Aufenthalts im Indianerdorf, dass Frauen Schläge benötigen, wenn sie Wertschätzung erleben wollen. Diese Aussage wird von Brandlberger sogleich als veraltet und bäurisch gebrandmarkt:

»›Das Weib wünscht sich nichts Besseres als den langen Mann auf den Hals. Verstehen Sie die alte Tatsache noch immer nicht? Wenn ein Mann seine Frau nicht mindestens zweimal in der Woche prügelt, spricht er ihr damit ein vernichtendes Urteil.‹ Dies klang mehr bäurisch als neu und ich sah dem Sprecher ins Gesicht.«[263]

259 Ebd., S. 56.

260 Vgl. Schwarz: Robert Müllers Tropen, 2006, S. 70.

261 Müller: Tropen, 2010, S. 174.

262 Ebd., S. 173 f.

263 Ebd., S. 70.

Die »alte Tatsache« lässt sich als Kritik an der noch nicht abgeschlossenen Transformation zum tatsächlich modernen Menschen lesen. Slim wäre dann noch nicht dort angekommen, wo es ihn eigentlich hinzieht, und Brandlbergers Verhalten wäre ebenfalls an manchen Stellen veraltet. Diese Lektüre wird vom Roman durch andere Stellen gestützt. Beispielsweise ist es am Ende Zana, die Brandlberger zurück in die Zivilisation führt und die Kolonialisierung dadurch endgültig scheitern lässt.[264] Dennoch bleiben die *Tropen* auch in der Schlussszene ambivalent. So wird, nachdem Zana als rettende Hand erscheint, die Deutungshoheit durch den Text kurzerhand so umgedreht, dass Brandlberger wieder zum Ursprung und Subjekt der Handlung wird.[265] Auch übernimmt dieser einige Zeilen später die Handhabe des Ruders, um kurz vor dem Ende des Romans jeden Versuch der Selbstermächtigung Zanas zu unterbinden und schließlich flussabwärts den Roman zu beenden, indem er sich mit seinem philosophischen Resümee aus dem tropischen Dschungel herausredet und sein Nachleben in die Hände des Dichters gibt.[266] Damit endet auch die Flussfahrt, trotz zwischenzeitlicher Umkehrung,[267] wie sie begonnen hat, nämlich als koloniales Unterfangen, das zwar materi-

264 Dies ist zu betonen, weil die neuere Forschung immer wieder darauf aufmerksam gemacht hat, dass solche Bruchmomente den kolonialen oder patriarchalen Charakter der *Tropen* entschärfen würden (vgl. zum Beispiel Thums: Fremdheit und Heterochronie in Robert Müllers Tropen, 2011, S. 170 ff.; Baßler: Jäger der verlorenen Pace, 2008, S. 148 f.; Pflaum: Politischer Expressionismus, 2008; Heckner: Die Tropen als Tropus, 1991).

265 »Da trat Zana hervor und hielt das Steuerruder in Händen. Und nun ging etwas in mir vor, das alle Psychologen interessieren wird. Kaum wurde ich ihrer ansichtig, als ich plötzlich meine leichtsinnige Tat motivierte: ich hatte das Bedürfnis, geschossen zu haben, um mir gleichsam eine Mitwisserin vom Leibe zu schaffen.« (Müller: Tropen, 2010, S. 278.) Wenn Brandlberger geschossen hat, dann ist er nicht nur wieder Hauptakteur seiner eigenen Erzählung, sondern auch der Ursprung der nun einsetzenden Fluchtbewegung. Freilich stellt sich auch hier die Frage, inwiefern die gleichzeitig artikulierte Erkenntnis, dass hier nun etwas für den Psychologen Interessantes geschehe, dass hier also im Text etwas gesucht werden müsse, als Ironisierung der Situation oder aber als durchaus ernsthafte Selbsterkenntnis gelesen werden muss. In Anbetracht der bisherigen Ausführungen wüsste ich nicht, was gegen die zweite Lesart sprechen sollte, die zur Kenntnis nimmt, dass der Roman eben zwischen den verschiedenen Erzählebenen wechseln kann und so durchaus fähig ist, paradoxe Reflexionsbewegungen zu vollziehen, die oftmals vereinfacht als ›Ironie‹ abgetan werden. Denn auch an anderer Stelle macht die Erzählung selbstreflexiv auf ihre eigene Verfasstheit aufmerksam, ohne dass dabei das Erzählte an sich infrage gestellt werden würde.

266 Braungart, Georg: Exotismus und Zivilisationskritik. Robert Müller »Tropen« und Alfred Döblin »Amazonas«, in: Robert, Jörg; Günther, Friederike (Hg.): Poetik des Wilden, Würzburg 2012, S. 447.

267 Dies geschieht, als die beiden zuvor einen Indianer passieren, der in diesem Moment einen anderen Indianer verspeist, nicht ohne noch einmal ironisiert und dadurch kritisch das eigene Fortschrittsnarrativ zu betonen: »Die Methoden, einander zu tranchieren, haben sich verfeinert und das ist gut so.« (Müller: Tropen, 2010, S. 279 f.)

ell angesichts der Schwäche der Expeditionstruppe scheitern muss, sich jedoch geistig umso hegemonialer ausdehnt.

Die von Brandlberger kritisierte Züchtigung hat ähnlich ambivalente Züge. So lässt sich der erwähnte Blick in Slims Gesicht ebenso als eine blitzartige (mit einer psychoanalytischen Untersuchung vergleichbare) Enthüllung des latenten Charakters eines verhandelten Modernitätsglaubens lesen. Diese Lesart erhärtet sich in einer Szene, kurz bevor Slim stirbt, als die Expeditionsteilnehmer in einer Art Robinsonade im Rahmen eines gesellschaftlichen Konstituierungsprozesses eine temporäre Gesellschaft erproben, die sich nach den Grundzügen einer nicht-nomadischen Gesellschaft richtet. Dass es sich hierbei tatsächlich um eine nur zwei Seiten lange Robinsonade handelt, impliziert der erste Satz des Kapitels – »Auf zum Fischfang!«[268] –, der die neue ökonomische Rahmenhandlung markiert und dessen ankündigender Charakter als Kapitelanfang Seltenheitswert in den *Tropen* genießt. An dieser Stelle wird Zana mit Schlägen bestraft, weil sie sich nicht genügend produktiv in die Bewirtschaftung und Nahrungssicherung für das Lager eingebracht hat – ohne dass nunmehr von einer anderen Figur wegen allfällig bäuerlichen Verhaltens Widerspruch eingelegt werden würde:[269]

> »Zana hatte Prügel ihretwegen bekommen. Heraus mit der Vorstellung! Zana und – Prügel? Gut. Was weiter? O, Zana wollte nicht heran, die Prinzessin war faul und vornehm und wollte keine Fischreusen für die weißen Scheusale machen. Sie legte sich auf den Boden und trotzte. Lieber wollte sie da verhungern und verdorren, bevor sie hülfe, einen Fisch zu fangen. Da hatte Slim die entblätterten Ranken, die zusammengebracht worden waren, pfiffig geprüft, eine kurze schmale Gerte ausgesucht und Zana über die Beine geschlagen. Als es zu weh tat, schlich sie demütig und mit einem Tierblick an die Arbeit. Binnen eines Vormittags hatte sie mit Hilfe der Männer mehrere Reusen hergestellt; aber die Maschen saßen schlampig und es war nicht viel Hoffnung, daß wir damit einen großen Fang machen würden.«[270]

Statt die Schläge zu denunzieren, werden diese durch Brandlberger nun befürwortet. Eigentlich ließe die kurze Pause, bevor mit dem Wort »Prügel« herausgerückt wird, Zeit für eine Reflexionsbewegung. Stattdessen aber folgt gleich darauf die minimale Antwort »gut«, was den legitimatorischen Raum für die zukünftigen Schläge konstituiert und später die mit dem »Tierblick« beschriebene Unterwerfung Zanas unter das Re-

268 Ebd., S. 245.

269 Dieses Verhalten wird gleichzeitig auch den Indianern zugesprochen, die ebenfalls beständig ihre Frauen zu schlagen pflegen. So erwähnt Brandlberger beispielsweise: »[...] und wir konnten sehen, daß der Künstler sein kleines Weib mit der Faust ins Gesicht schlug. Das botmäßige Geschöpf gab keinen Laut von sich. Ich wußte, daß diese häuslichen Szenen sich hier öfters ereigneten, aber niemand nahm daran Anstoß.« (Ebd., S. 63.)

270 Ebd., S. 246.

gime der Kolonialisten gewährleistet. Auch die Beziehung von Täter und Opfer wird umgedreht, sodass Zana nun »ihretwegen« Prügel bekommt. Dass in solchen Fällen die Barbarei ›unverhohlen‹ als eine solche beschrieben wird und der Roman vor der kolonialen Gewalt »die Augen nicht verschließt«,[271] macht die *Tropen* auch an dieser Stelle nicht zu deren Kritiker, wie dies neuere Forschungsbeiträge betonen wollen.[272] Erneut geht es als Nebenbemerkung nicht um die Anklage von Brandlbergers Moral oder um die einfache Feststellung, dass dieser selbst durch seine Verharmlosung und Verniedlichungen den kolonialen Akt der Unterwerfung vorantreibt, sondern um eine weitaus breiter angelegte Grundproblematik der *Tropen*. Wenn, wie zuvor ausgeführt, ein Erkenntnisgewinn aus der Lektüre lauten soll, dass von zwei Wirklichkeiten »die reichere und unbestimmtere die bessere«[273] sei, und wenn die fünfte Dimension dieses Reich der dichterischen Phantasie sei, dann steht man an solchen Stellen vor einem größeren Problem. Die Wirklichkeit verwandelt sich bezüglich Fragen ihrer Moral in Richtung eines Werte- und Ordnungssystems, gemäß dem das künstlerisch Schöne der Phantasie ins Zentrum rückt. Und dies entspricht bezüglich Geschlechter- und Machtfragen in den *Tropen* einer durchweg regressiven Entwicklung.[274]

Zana ›verdient‹ an dieser Stelle aber nicht nur Prügel, weil sie eine kolonialisierte Frau ist und als solche zu ihrer eigenen Erziehung geschlagen werden darf, sondern ebenso, weil ihre Produktivität als Arbeiterin zu gering ist, das heißt, ihr Arbeitsrhythmus nicht mit der geforderten Kadenz mithalten kann.[275] Sowohl der koloniale als auch der ökonomische Aspekt der sozialen Verortung operieren dabei mit einer Normvorgabe von Effizienz, wobei Brandlberger und Slim die Aufgabe eines archetypischen Bürgertums übernehmen, das den Takt vorgibt, die Zeitdisziplin überwacht, Bestrafungsaktionen durchführt und die ideologische Deutungshoheit festsetzt. Konkreter ausgedrückt wird Brandlberger zwischenzeitlich zum Speed-Boss, der die Produktion überwacht. Dass an dieser Stelle ein bürgerliches Bewusstsein eine Rolle spielt, zeigt sich im Bezug zur Zeit. Die Ankündigung, zum Fischfang aufbrechen zu wollen, be-

271 Pflaum: Politischer Expressionismus, 2008, S. 47.

272 Vgl. Thums: Fremdheit und Heterochronie in Robert Müllers Tropen, 2011, S. 170.

273 Müller: Tropen, 2010, S. 134.

274 Die Barbarei in dieser Situation ergibt sich dann vielleicht gerade durch die Leichtigkeit des Erzählens, wenn es nichts zu erzählen gibt. So lassen sich der in der Erzählung vorhandene Kolonialismus und die Geschlechterungleichheit gekonnt durch das dichterisch-phantastische Bezugssystem übergehen. Vielleicht ließe sich dies auch mit der Frage der Moral verbinden. »Die Auflösung der Moral äußert sich in der Entfaltung einer namenlosen erotischen Begierde« (Alt: Ästhetik des Bösen, 2010, S. 448), beschreibt dies jedenfalls Peter-André Alt in seiner *Ästhetik des Bösen* und trifft damit durchaus die genannte Verbindung zwischen aufgegebener Moral und kolonial-patriarchalem Besitzanspruch, was sich in den *Tropen* trotz ironischer Brüche über den gesamten Roman hinweg durchzieht.

275 Wenn der Indianerin prinzipielle Faulheit unterstellt wird, ist dies die kolonialrassistische Erweiterung der Vorstellung Frederick Taylors, dass Arbeiter prinzipiell zu langsam arbeiten, wenn sie nicht angetrieben werden.

dingt wie die Herstellung von Fischreusen ein die Zukunft antizipierendes Denken, das eine chronologische Abfolge mit sich bringt, der sich Brandlberger eigentlich entziehen wollte. Was sich dann über die Differenz von Zanas realer und der von ihr geforderten Produktivität fortsetzt, ist der schon im Vergleich mit dem Naturrhythmus geschilderte Anspruch an die Tropen, dass diese sich in ihrer Kadenz anzupassen haben. Dabei arbeitet die Gruppe um Brandlberger mit einer Grundkategorie des bürgerlichen Daseins: der Effizienz.[276] Joseph Conrad beschreibt diese 15 Jahre früher in seinem ebenfalls als Expedition angelegten *Heart of Darkness* als eine der elementaren Kategorien bürgerlicher Herrschaftsnormen, die im kolonialen Akt in der ganzen Welt verbreitet werden soll: »Was uns rettet, ist die Effizienz – die Hingabe an die Effizienz.«[277] Marlows Reise trifft allerdings im Verlauf der Erzählung auf eine äußerst ineffiziente Welt, in der die Kultivierung der Arbeit noch nicht angekommen ist. In seinem kolonialen Unterfangen zeugt Conrads Erzählung, wie Franco Moretti ausführt, nicht nur vom »Nebeneinander von Rationalität und Gewalt«,[278] sondern auch davon, wie gerade die Hingabe an die Effizienz als bürgerliche Charaktereigenschaft die gleichzeitige Unterwerfung unter diese bedeutet: »Dieselbe selbstlose Hingabe, die das Grandiose dieser Art des Arbeitens ausmacht – während namenlose Einheimische am Strand lauern und sich dumpfe und verängstigende Mörder an Bord herumdrücken, hält Marlow den Steamer ungerührt auf Kurs –, ist zugleich der Ursprung der Versklavung des Arbeitenden.«[279] Vergleichbares geschieht im tropischen Versuch der Gesellschaftsformierung, die davon lebt, die sozialen Verhältnisse entlang von Leistungskategorien zu entwerfen. So unterwirft der kreative und produktive Versuch, Fischreusen zu entwickeln, dem sich die Expeditionsgruppe gemeinsam angenommen hat, der schließlich aber als »Zanas widerwillige Fleißaufgabe aus biegsamen Ruten«[280] betitelt wird, Zana der Herrschaftsnorm einer archetypischen kapitalistischen Gesellschaftsordnung. Im Gegensatz zu Marlows Lenkungshaltung am Schiffssteuer, die in ihrem Gestus kulturelles Vorbild sein will, findet die Unterwerfung in der tropischen Robinsonade ohne Schein schon von Anfang an mittels brachialer Produktivitätsvorgaben statt.

Die tropische Gemeinschaft verharrt zwar in einem temporären und prekären Zustand, sie vermag sich ideologisch aber so weit zu festigen, dass sich, insbesondere dank des Akts des Befehls und der damit einhergehenden Bestrafung durch die Macht der Waffenträger, die sozialen Hierarchien zu naturalisieren beginnen. Diese Internalisierung der Ordnung ist für ein mögliches Fortbestehen notwendig, da – so banal diese Aussage erscheinen mag – die sozialen Verhältnisse ebenso wenig gemeinsam erar-

276 Vgl. das Kapitel zur Effizienz bei Moretti: Der Bourgeois, 2014, S. 63–70.

277 Conrad, Joseph: Herz der Finsternis, München 2009, S. 10.

278 Moretti: Der Bourgeois, 2014, S. 67.

279 Ebd., S. 69.

280 Müller: Tropen, 2010, S. 246.

beitet oder vertraglich ausgehandelt wurden, wie Zanas Motivation, die Gruppe zum Schatz zu führen, niemals restlos geklärt wird – die Verschleierung der Motive ist an dieser Stelle also durchaus realistisches Abbild moderner Erfahrungen. Mit der Befehlsgewalt über Zana festigt sich zugleich die imaginierte Klassenposition Brandlbergers als Teil einer (archetypischen) Bourgeoisie, die sich in der gewonnenen Praxis sozial reproduziert. Der entstehenden bürgerlichen Ideologie folgt die der Szene der Gesellschaftskonstituierung eingegliederte Eigenheit, dass Brandlberger zwar eine Synchronisation mit dem gegebenen Arbeitsrhythmus fordert, er aber selbst zu keinem Industriearbeiter werden will, beziehungsweise anders ausgedrückt, dass er zwar die Arbeit kultiviert, sich ihr aber nicht unterwerfen will. Dies zeigt sich, als Brandlberger, nachdem die Gruppe die Reusen anbringen will, dem entstehenden monotonen Arbeitsrhythmus keine produktiven Gedanken entnehmen kann: »Leise schaukelte das Boot und eine schwere Trägheit fesselte die Gedanken. Der Gedanke fing sich in den Reusen und glitt mit ihnen zu Boden.«[281] Eine vergleichbare Stelle findet sich kurze Zeit später, als Brandlberger sich am Ende der etablierten Gesellschaft kurz vor dem Tod Slims mit der Realität der Strömung auseinandersetzen muss. Dies ist ihm erst dann möglich, als er sich seiner eigenen Bestätigung unterwirft, dass die konkrete Arbeit nicht für etwas Nebensächliches gehalten werden darf: »Es benahm die Gedanken und den Lebensernst, es gehörte moralische Anstrengung dazu, die Lage nicht für nebensächlich zu halten und geradewegs die schäumende Wirklichkeit da vorne hinabzusausen.«[282] Während Brandlbergers bisherige Aufgabe darin bestand, disziplinarisch den Arbeitsrhythmus zu kultivieren, zeigt sich die »schäumende Wirklichkeit«, die er in seinem imaginierten bürgerlichen Bewusstsein zuvor zu verdrängen versuchte, nun in dem die Lebenspraxis der Reusenarbeiterin Zana umgebenden Wasser. Dies wird spätestens dann zum Problem, wenn dieses in Lebensernst betreten werden muss. Und gerade dem lebensernsten Wasser fällt in der Folge Slim zum Opfer.

Auch wenn es bezüglich der Frage nach dem bürgerlichen Bewusstsein in den *Tropen* fast keine Forschungsbeiträge gibt, sei als Hinweis doch auf Wolfgang Reifs schon ältere Untersuchung verwiesen. Dieser stimmt zwar dem Befund zu, dass die *Tropen* im Allgemeinen als Ausdruck ihrer Zeit und im Speziellen als Antwort auf die Entfremdungserfahrungen gelesen werden müssen, jedoch deutet er die Dialektik von Befürwortung und Kritik des Industrierhythmus nicht als spezifisch bürgerliches Bewusstsein, sondern als Antwort des von Verlustängsten beeinflussten Angestellten.[283] Das

281 Ebd.

282 Ebd.

283 »Es ist der Zustand des geistig-literarischen Typus, der sich im Zeichen einer ökonomischen und technischen Entwicklung, die zu einer Zentralisation des Kapitals im Inneren und zu imperialistischen Expansionsbestrebungen nach außen geführt hat, seiner öffentlichen Stellung und Einflussnahme beraubt fühlt. Da ihm das Wesen dieser Entwicklung undurchschaubar bleibt, entweicht er vor dieser Fremdheit in die Regression. Der Reduzierung durch das System folgt die Selbstreduzierung.

mag historisch durchaus schlüssig sein. Was dem aber entgegengehalten werden kann, ist die Beobachtung, dass die Regressionsbewegung nicht direkt aus der Erfahrung der mit Verlustängsten ausgestatteten Angestelltenwelt abgeleitet wird, sondern dass vielmehr ein Umweg über die imaginierte Bürgerlichkeit unternommen wird, wobei die Tropen den Leerraum darstellen, wo sich jene im frei verfügbaren Wechselspiel mit den subalternen Objekten gedanklich entfalten kann. Was sich in den *Tropen* durchaus manifestiert, ist der von Kracauer beschriebene Angestellte im ständig um seine Existenz fürchtenden Typus des Radfahrers, der sich ideologisch nach oben ausrichtet und gleichzeitig nach unten tritt. Die Hoffnung auf den sicheren Platz innerhalb der neuen industriellen Ordnung ergibt sich aber, indem sich der Mensch geografisch in eine Region versetzt, in der es aufgrund der sozialen Anordnung und fehlenden Erschließung kein Oberhalb mehr gibt, er also selbst an der Spitze der sozialen Hierarchie steht. Hier muss man sich nur noch nach unten Geltung verschaffen, um zu verhindern, dass von dort aufbegehrt wird. Nach oben jedoch ist der Weg frei. Aus dieser geografisch vermittelten sozialen Selbstverortung rührt auch die ständige Unsicherheit der Figuren, die sich in den ihnen eigentlich unbekannten sozialen Positionen nicht recht zu behaupten wissen und die das fehlende Wissen über die als klischiert wahrgenommene Abenteuergeschichte zu überbrücken versuchen.[284] Damit entledigt sich der Angestellte nicht nur der Furcht vor dem Positionsverlust, sondern überwindet zugleich den Verlust, »zum abstrakten Individuum geworden«[285] zu sein, indem er sich selbst in eine Abenteurer-, Entdecker- und Philosophenkluft kleidet, die ihn als Individuum vollständig mit Sinn ausfüllt. Der Dschungel ist damit kein »lebensfeindlicher Raum«[286] mehr, sondern eine »vielfach verbesserte Tropenlandschaft«,[287] erschaffen durch die »Menschmaschine, die aus dem Norden kam«.[288]

Zana hingegen wird in dieser Situation nach unten versetzt, wo sie entgegen ihrer

Sein relatives Abseitsstehen innerhalb des kapitalistischen Produktionsprozesses erlaubt ihm nicht nur den Rückzug auf einen exotischen Freiraum, sondern auch die direkte Projizierung einer solchen realitäts- und identitätsgebundenen Innenwelt auf die Fremdheit des Außen. Die von dieser Fremdheit ausgehende unfassbare Bedrohung wandelt sich zu der bloß exotischen Fremdheit des Dschungels, in dem man sich durch Rückgriff auf animalische Fähigkeiten Geltung verschaffen kann.« (Reif, Wolfgang: Robert Müllers »Tropen«, in: Kreuzer, Helmut; Helmes, Günter (Hg.): Expressionismus, Aktivismus, Exotismus. Studien zum literarischen Werk Robert Müllers (1887–1924), Göttingen 1981, S. 76.)

284 Dieser imaginierte Zustand des Bürgertums bleibt stets prekär, ist doch bei den unterjochten Indianern im Gegensatz zur kultivierten Gesellschaft nie klar, ob sie nicht irgendwann doch aufbegehren und dann gleich zur Mordwaffe greifen (darin und nicht etwa im Aufbegehren selbst liegt der Unterschied), wie dies Brandlberger gemäß Vorwort ja selbst erfahren musste.

285 Marx, Karl: Die Deutsche Ideologie, in: Marx-Engels-Werke, Bd. 3, Berlin (DDR) 1958, S. 67.

286 Schwarz: Robert Müllers Tropen, 2006, S. 70.

287 Müller: Tropen, 2010, S. 21.

288 Ebd., S. 23.

früheren Rolle als Indianerpriesterin nur noch darüber entscheiden kann, ob sie lieber verhungern oder für die weißen Vorgesetzten arbeiten möchte. Dies erscheint, wenig erstaunlich, ebenso als Archetyp der neuen Lebenssituation. Man kann diesbezüglich auf die Schilderungen von Friedrich Engels zur Lage der arbeitenden Klasse in England verweisen und sie mit der Lage Zanas vergleichen: »Und ist der Proletarier ein solcher Narr, lieber verhungern zu wollen, als sich in die ›billigen‹ Vorschläge der Bourgeois, seiner *›natürlichen Vorgesetzten‹* zu fügen – je nun, es findet sich leicht ein anderer, es gibt Proletarier genug in der Welt, und nicht alle sind so verrückt, nicht alle ziehen den Tod dem Leben vor.«[289] Engels' Ausführungen mögen plakativ sein, doch genau dieses Problem stellt sich für Zana. Sie kann in der tropischen Gesellschaft, von ihrer Funktion als Wegführerin befreit, plötzlich durch die anderen Indianer ersetzt werden, wenn dies dem Willen der Kolonialisten entspricht, die sich in diesem Schauspiel als die genannten ›natürlichen Vorgesetzten‹ aufspielen. Dadurch wird sie zusätzlich zu ihrer bisherigen sozialen Position als Indianerpriesterin verletzlich und angreifbar. Freilich handelt es sich in den *Tropen* um eine Urform der modernen Gesellschaft, in der Zana als Indianerin eben erst der moderne Arbeitsbegriff gewalttätig eingetrichtert werden muss. Daher ist Zanas neue Lebenswelt zwar angedacht, primär steht jedoch der Transformationsprozess an – von der Indianerpriesterin zu einer Arbeiterin an den Fischreusen –, der als exemplarische Beschreibung des gewaltsamen Akts einer ›ursprünglichen Akkumulation‹ und des dabei stattfindenden »Expropriationsprozeßes« gelesen werden kann,[290] worin die koloniale und geschlechtliche Unterdrückung letztlich dazu verwendet wird, die Indianerin in ein modernes Arbeitsverhältnis zu drängen – und dies scheitert auch noch, wie die prekäre Lage der Robinsonade zeigt.[291]

Diese kurze Robinsonade derart auszustellen, bedeutet zugleich, der Szene, die im Roman isoliert bleibt, in sich zusammenbricht und sicherlich keine Schlüsselszene darstellt – wobei es fraglich ist, ob es solche in den *Tropen* überhaupt geben kann –, eine Relevanz zuzuschreiben, die vom Text nicht ausdrücklich intendiert wird. Deswegen sei

289 Engels, Friedrich: Die Lage der arbeitenden Klasse in England, in: Marx-Engels-Werke, Bd. 2, Berlin (DDR) 1972, S. 307.

290 Vgl. Kapitel »Die sogenannte ursprüngliche Akkumulation« bei Marx: Das Kapital, Bd. I, 1968, S. 741–791.

291 An Zanas Situation kann angesichts der Machtstellung der Vorgesetzten auch der Versuch einer Gegenposition, von Brandlberger paternalistisch als kindlich-weiblicher Trotz interpretiert, nichts ändern. Auch entwickelt sich in dieser Robinsonade kein Bewusstsein, was nicht zuletzt darauf zurückzuführen ist, dass sich Zana eben in der Lage einer dreifach Ausgebeuteten befindet; arbeitet sie nicht zur Zufriedenheit der Expeditionstruppe, wird sie gleichzeitig auch aufgrund ihrer indianischen Herkunft und ihres Geschlechts wegen bestraft. Prügel bekommt sie, wie der Roman ausführt, auch von ihren indianischen Mitbewohnern, hier jedoch einzig aufgrund ihres Geschlechts, was wiederum dazu führt, dass auch die Verbundenheit innerhalb der Ureinwohnergemeinschaft begrenzt erscheint.

betont, dass diese Szene thematisch bezüglich der Effizienz nicht alleine dasteht. Schon hingewiesen wurde auf die verstreuten Hinweise auf ökonomische Prinzipien, wie dasjenige des Akkumulationskreislaufs.[292] Ein anderes Beispiel findet sich an einer Stelle, als die Expedition das Indianerdorf betritt. Auch hier taucht die Effizienz als Anforderungskategorie auf, wenngleich sich die Szene aufgrund kontextueller Uneindeutigkeiten und ironisierender Stellen selbst wieder unterläuft (etwa im Verweis auf die Ringstraßen Wiens) und die Ökonomie beziehungsweise die Effizienz auch hier höchstens ein Teil-, nicht aber ein Schlüsselelement ist. Das Indianerdorf wird, als die Expeditionstruppe dort Revolver tragend ankommt,[293] zuallererst nach dessen möglicher Verwertbarkeit begutachtet. Während Slim sich nach einer kolonial-erotischen Erfahrung sehnt, erforscht Brandlberger die effiziente kreisförmige Ordnung des Dorfes und Van den Dusen bewertet dessen mögliche Verwertbarkeit.[294] Das Dorf entpuppt sich auf-

292 Zu Beginn der Reise wird die Kapitalakkumulation exemplarisch angesprochen. Denn für die Schatzsuche, also die Vermehrung seines Eigentums, muss zuerst Geld vorhanden sein, das sich am Ende vermehrt: »[E]r selber kann's nicht schleppen, und die Geschichte flüssig machen, das kostet Geld.« (Müller: Tropen, 2010, S. 13.) Ist dieses jedoch einmal vorhanden, beginnt es sich zu vermehren, insbesondere dann, wenn es in Bewegung gesetzt, das heißt investiert wird, und nicht brachliegen muss. Auch ließe sich erneut ein Bezug zu Müllers Essay herstellen. So heißt es, das Wesen der Ökonomie auf den Menschen übertragend – was Thomas Schwarz als Übertragung der Hybridisierungsphantasie auf die Ökonomie charakterisiert (vgl. Schwarz: Robert Müllers Tropen, 2006, S. 283), – im Aufsatz *Die neue Generation* aus dem Jahre 1918: »Das Wesen dieser Zeit ist Synthese. Betriebe werden zusammengelegt und Banken amalgamiert. […] Diese Kontraktions- und Durchbildungserscheinung ist vom Wirtschafts- auf den gesamten Lebenskomplex zu übertragen, und zwar, nachdem unbewussten Gesetzen folgend so viel davon verwirklicht wurde, nunmehr mit vollem Bewusstsein und Kulturwillen.« (Müller, Robert: Die neue Generation, in: Müller, Robert: Kritische Schriften II, Paderborn 1995, S. 201–204.)

293 »Wir trugen nämlich jeder eines solcher langen Dinger, amerikanisches Fabrikat, nach Cowboyart an einer umfangreichen Lederkoppel, die am lockern Gurt vorm Magen baumelte.« (Müller: Tropen, 2010, S. 50.)

294 So heißt es zuerst die Verwertbarkeit ansprechend: »Van den Dusen inspizierte scharf, machte Bemerkungen über die Lage, die Agrikultur, […] nach fünf Minuten aber waren wir entschlossen, hier eine holländische Stadt zu bauen und dem Fortschritt einen wesentlichen Dienst zu erweisen.« (Ebd., S. 48.) Wohl wird diese Stelle gleich schon ironisch unterlaufen, indem die fünf Minuten markieren, wie willkürlich der koloniale Akt vonstattengeht, was in Anbetracht der Unfähigkeit der Protagonisten geradezu lächerlich wirken muss. (Abgesehen davon, dass das Jahr 1915 nicht gerade in die Geschichtsbücher einging, weil damals besonders viel Selbstreflexion und Selbstironie vorhanden waren, halte ich Werner Raepkes These der totalen ironischen Brechung dieser Szene auch aufgrund der nicht vollständigen Ironiesignale, der historisch durchaus zulässigen Kolonialdiskurse und der mehreren Ebenen, worin die Ironie nur eine, aber bei weitem keine überlagernde ist, für falsch. Raepke schreibt, seine Position zusammenfassend: »1915, bei Erscheinen des Romans, muss diese trotz ihrer ironischen Färbung nicht minder realitätsgerechte Szene zunächst als deutliche Kritik der imperialistischen Interessen des europäischen Kolonialismus gelesen worden sein, zumal der Text, neben der Vergegenwärtigung der Entdeckungsgeschichte Südamerikas, explizit Verweise auf zeitgenössi-

grund seiner kreisförmigen, panoptischen und machtzentralisierten Ordnung, beschrieben über eine mathematisch-geometrische Metaphorik, als geschäftige, rationalisierte und von einer dynamischen Bewegung geleitete Einheit, die dank der gleichmäßigen Rauchsäulen als tropischer Archetyp einer Fabrik samt ihren Schornsteinen erscheint. Die Gleichzeitigkeit seiner fünfzig Rauchsäulen signalisiert den gleichmäßigen und betriebsamen Takt des Dorfes, das aufgrund seiner Anordnung nach einem rationalen Plan errichtet worden sein muss. Dies lässt die Indianer aus Sicht von Brandlberger und Van den Dusen, die eine primitive indianische Siedlung erwartet haben, umso effizienter erscheinen.[295] Die Szenerie wird flankiert durch eine ›Blutkreislaufmetaphorik‹, die sich nicht nur über die Nervenbahn des Dorfes, sondern auch über die biologische Metaphorik der ›Erreger‹ der darin vorhandenen Bewegung zeigt. Unter einer Blutkreislaufmetaphorik ist, mit Dieter Heimböckel gesprochen, ein Diskurs zu verstehen, der eine von Walther Rathenaus Vernetzungsidee bis zum Gedicht *Blut-Strom* (1921) von Gerrit Engelke verbreitete Vorstellung beinhaltet, dass die effiziente technische (und politische) Bewegung über eine Analogie zum körpereigenen Blutkreislauf verstanden werden kann.[296] Wie das Blut des Körpers fließt der Strom durch die Maschine, und wie im menschlichen Kreislauf mit seinem Mittelpunkt, dem Herz, fließt auch die Energie des Indianerdorfs durch die Adern in Richtung der großen Hütte. In allen Fällen bedeutet Stillstand nicht nur Ineffizienz, sondern auch Niedergang und Tod.[297] Je mehr sich die Protagonisten im Indianerdorf aber dem Herzen des Zentrums nähern, desto weiter entfernen sie sich von ökonomischen Fragen. Als sich Slim, Van den Dusen und Brandlberger in das »große Zelt im Mittelpunkt«[298] des Dorfs be-

sche Varianten enthält.« Vgl. Raepke: Auf Liebe und Tod, 1994, S. 74.) Auch handelt es sich angesichts der »drei Ringstraßen, die in konzentrischen Kreisen« (Müller: Tropen, 2010, S. 49) angeordnet sind, um eine für den Roman verhältnismäßig offensichtliche Anspielung auf die Stadt Wien (vgl. Schwarz: Robert Müllers Tropen, 2006, S. 112 f.). Insofern Brandlberger diesbezüglich nur eine Unterkunft im zweiten Ring zugesprochen wird, ironisiert der Roman die koloniale Situation zusätzlich, indem der Abenteurer über die räumliche Anordnung nur bedingt soziale Achtung erhält und sein Ziel im Dorf – die Würdigung durch das Zentrum – verfehlt.

295 Auch wird die Arbeit der Indianer mit einer solchen Effizienz beschrieben: »Auf den Feldern trafen wir Indianer, die ihre einfachen Holzgeräte nicht stehen ließen, uns aber doch ein größeres Interesse widmeten, als Erziehung und Stolz ihnen gestatten mochten.« (Müller: Tropen, 2010, S. 48.)

296 Vgl. Heimböckel, Dieter: »Zermatscht, verschmiert muß eine Menschheit werden, die in Maschinen denkt.« Literatur- und bewußtseinsgeschichtliche Aspekte expressionistischer Technik-Kritik, in: Literatur für Leser 21 (2), 1998, S. 220.

297 Daraus folgt auch die von Wolfgang Schivelbusch schematisch dargestellte Gegenüberstellung der zu bejahenden Bewegung und des abzulehnenden Stillstands: »Die Formel ist denkbar einfach. Was Teil der Zirkulation ist, gilt als gesund, fortschrittlich, konstruktiv; das nicht an die Zirkulation Angeschlossene erscheint dagegen krank, mittelalterlich, subversiv-bedrohlich.« (Schivelbusch: Geschichte der Eisenbahnreise, 2000, S. 72.)

298 Müller: Tropen, 2010, S. 50.

wegen, in dem sie auf Drängen Slims hin auf Zana treffen sollen, äußert dieser seinen Wunsch, in den Tropen sein kolonial-erotisches Begehren ausleben zu können. »Slim redete in derben Ausdrücken von seinen Hoffnungen«,[299] beschreibt dies Brandlberger und macht sich zu diesem Zeitpunkt noch lustig über Slims Begehren nach der indianischen Frau, »einer von diesen schlecht ausdünstenden splitternackten Bestien«.[300] Auf Brandlbergers Frage, was denn nun mit dem Schatz und damit mit dem ökonomischen Ziel der Expedition sei, antwortet Slim lediglich: »[V]orläufig nichts.«[301] Damit wird gleichzeitig der Rahmen für den kommenden, von der Ökonomie entkoppelten Dorfaufenthalt gelegt, was zur Folge hat, dass sich Brandlberger nun ebenfalls seinem (sexuellen) Begehren hingeben kann.

8.3.2 Der rasende Stillstand des Jahrmarkts und die Kunstreflexion als Bindeglied zum bürgerlichen Bewusstsein

In den *Tropen* werden Spannungsbögen aufgebaut, die rasend vernichtet werden, der Roman widerspricht sich mitunter und gelangt schließlich wieder dort an, wo ursprünglich gestartet wurde. So bewegt man sich wie auf einer Achterbahnfahrt. Diese Verbindung der *Tropen* zum Jahrmarkt und seinen Attraktionen ist keine neue Erkenntnis. Thomas Köster hat hierzu schon Etliches ausgearbeitet.[302] In Erweiterung zu Köster glaube ich, dass der Jahrmarkt auch mit der Bewegungsideologie und nicht nur mit dem Urbanen in Verbindung gebracht werden kann und dass dieser abseits seiner Funktion als Erzähldispositiv auch eine Art Brückenfunktion für die *Tropen* erhält, die eine Verbindungslinie zwischen bürgerlichem Bewusstsein und anderen Ebenen des Romans schlägt. Dies steht schließlich auch in einem Zusammenhang mit der tropischen Kunstreflexion, worin die Erfahrungen des Jahrmarkts erneut aufgegriffen werden.

Der Jahrmarkt wird in den *Tropen* ein erstes Mal explizit eingeführt, als Brandlberger auf der Flussfahrt die Achterbahnfahrt erwähnt und dabei auf Coney Island zu sprechen kommt. Die Achterbahn erscheint im Folgenden als das prägende Beispiel des Jahrmarkts, ist aber nicht dessen einziges Element. Ebenso ließe sich die Spiegelstruktur beziehungsweise das Erzählen in Dodekaedern, wie Thomas Köster bemerkt hat, in Verbindung zum Jahrmarkt und dessen Spiegelkabinetten lesen,[303] wie auch cineastische Erzählmomente mit den Jahrmarktattraktionen ver-

299 Ebd.

300 Ebd., S. 51.

301 Ebd., S. 50.

302 Vgl. Köster: Bilderschrift Großstadt, 1995, S. 150 ff.

303 Vgl. ebd., S. 150.

bunden werden können.[304] In der ersten Erwähnung der Achterbahnfahrt heißt es in den *Tropen*:

> »Und vor einem Monat, genau soviel vom heutigen Tage an zurück, war ich mit dem Manhattangirl, einem distinguiert verdorbenen Geschöpfchen, die große Schleifenbahn, das looping the loop, in Coney Island, immer und immer wieder abgefahren – hopp, da standen wir auf dem Kopfe, hopp, da waren wir herum, hopp, da sausten wir die Vertikale hinunter und hatten den Magen zwischen den Zähnen, weil er oben bleiben wollte! Hopp, wie meine Gedanken sprangen, wie mein Gehirn in rasend fallender Kurve die große Schleifenbahn des Lebens nahm!«[305]

Die ausgestellte Wiederholung der »immer und immer wieder« getätigten rasenden und springenden Fahrt auf der Achterbahn entspricht einerseits Brandlbergers Selbstdiagnose über die inhaltliche Funktionsweise seiner Gedankengänge. Diese kreisen um verschiedene Höhen und Tiefen und gelangen schließlich wieder an ihrem Ausgangspunkt an. Die Achterbahnfahrt kann andererseits auch selbstreflexiv auf den formalen Prozess der sich ständig wiederholenden, jedoch aus unterschiedlicher Perspektive dargestellten essayartigen Ausführungen in den *Tropen* gelesen werden. Diesbezüglich erscheint die Achterbahnfahrt als Erzähldispositiv. Beides wird im zitierten Ausschnitt über die semantische Wortverbindung und die Satzstruktur ausgestellt. Denn nicht nur die Achterbahn endet dort, wo sie angefangen hat, auch der ›looping the loop‹ ist an seinem Wortende wieder dort, wo mit dem Wortanfang gestartet wurde. Auch die Beschreibung der Achterbahnfahrt, die gemäß Brandlberger der Bahn des Lebens gleicht und so die Funktion besitzt, die imaginierte Biografie auf einer Bewegungsachse zu ordnen, kommt nicht vom Fleck, sondern kreist in einem ewigen Loop um das Wort ›hopp‹ herum. Dazwischen erheben sich zwar Variationen, einmal geht es runter, einmal steht man auf dem Kopf, am Ende aber gibt das ›hopp‹ den Takt vor, dessen Rahmen die Variationen nicht zu sprengen vermögen. Aufgrund dieser rasenden Kreisbewegung handelt es sich bei der Achterbahn, wie dies Michaela Holdenried bereits betont hat, um eine »Figur des Vertikalen«, also um »eine Denkfigur des rasenden Stillstandes«.[306]

Diese Stelle wird einige Seiten später erneut aufgenommen, womit deutlich wird, dass die Erfahrungen des Jahrmarkts nicht nur ein einmalig verhandeltes Resonanzfeld darstellen, sondern auch als abwesend Anwesender der Erzählstruktur gelesen wer-

304 Vgl. Holdenried: Künstliche Horizonte, 2004, S. 287.

305 Müller: Tropen, 2010, S. 24.

306 Holdenried: Künstliche Horizonte, 2004, S. 269.

den können.[307] So spricht Brandlberger später über den Fortschritt der Expeditionsgruppe vergleichbar mit einer Achterbahnfahrt:

> »Ja, wir kamen vorwärts! Schon spürte ich es. Unsere Fahrt bekam plötzlich eine Projektion ins Emotionale. Bergab sauste ich in die Tropen der Menschheit, in Urzustände der Kräfte, in einen ökonomischen Großbetrieb des Wachsens und Werdens.«[308]

Die Jahrmarktserfahrung lässt sich auch in diesem Beispiel in ihrer erzähldispositiven Funktion verstehen. So bewegt sich das Narrativ ähnlich der Achterbahnfahrt immer wieder beschleunigt fort – es ist dies ein Sausen in die tropischen Wälder, wo kurzzeitig alle relevanten Themenfelder angesprochen werden, was im zitierten Ausschnitt über die Referenz zum ökonomischen Großbetrieb schon angedeutet wird –, um am Ende keinen Schritt weiter gekommen zu sein. Zweitens wirkt die Achterbahnfahrt in diesem Beispiel motivstiftend, indem sie ihre rasende Bewegung über das Fahren und Sausen als Metaphernfeld zur Verfügung stellt. Drittens beinhaltet der Jahrmarkt als Dispositiv Elemente der verhandelten Bewegungsideologie. Der Vergnügungspark lebt unter anderem von einer spektakulären In-Bewegung-Setzung des Menschen. Es ist kein Zufall, dass sich, wie Peter-Paul Bänziger schon ausführlich beschrieben hat, in den Anlagen Walt Disneys Elemente fordistischer Bewegungsprozesse finden, und zwar bis spät in die 80er-Jahre hinein.[309] Noch 1966 beschreibt Disney, der persönlich mit Ford in Kontakt stand, das Transportwesen seines Parkprojekts EPCOT, die Experimental Prototype City of Tomorrow, in einem Film mit Worten, die zugleich als Beschreibung fordistischer Fließbänder durchgehen könnten:

> »EPCOT's People Mover is a silent, all-electric system that never stops running. These cars continue to move even while passengers are disembarking or stepping aboard. Power is supplied through a series of motors embedded in the track, completely independent of the cars. No single car can ever break down and cause a rush hour traffic jam in EPCOT.«[310]

Wie in der Fabrik, aber eben auch in Müllers *Tropen*, geht es in Disneys EPCOT um die ununterbrochene Bewegung, die den Weg in eine phantastische Zukunft eröffnen soll. Der Arbeiter wird nicht mehr ans Fließband gefesselt, sondern er selbst wird in seiner Freizeit durch dieses in Bewegung versetzt. Dies stellt idealtypisch gesprochen einen

307 Vgl. Köster: Bilderschrift Großstadt, 1995, S. 141.

308 Müller: Tropen, 2010, S. 40.

309 Vgl. Bänziger: Fordistische Körper in der Geschichte des 20. Jahrhunderts, 2013, S. 11 ff.

310 Disney, Walt (2004): EPCOT, in: Walt Disney Studios Home Entertainment (Hg.): Walt Disney Treasures. Tomorrow Land (DVD), zitiert nach ebd., S. 12.

Zwischenschritt zur postfordistischen Produktionsordnung dar, in der es vermehrt um die Aktivierung der eigenen Bewegung geht: Nicht mehr die Fließbänder ordnen den Menschen, sondern dieser ist selbst so elastisch und flexibel geworden, dass er zu jedem Zeitpunkt angepasst und in Bewegung versetzt werden kann.[311] Freilich befindet sich das plakative Beispiel EPCOT in einer späteren historischen Phase als Müllers Roman, jedoch macht der Vergleich durchaus sichtbar, dass eine Verbindung zwischen Bewegungsideologie, Jahrmarkt und den *Tropen* existiert.

Zusätzlich besitzt der Jahrmarkt eine Brückenfunktion für die *Tropen*. Diese liegt in der Konstruktion einer Verbindungslinie zwischen dem bürgerlichen Bewusstsein und der durch die Achterbahnfahrt geschulten Erzählstruktur. Die zeitgenössischen Jahrmärkte wie Coney Island oder damit vergleichbare Großstadtanlässe versuchen, wie schon die Auseinandersetzung mit Kafkas Texten über den Zirkus zeigte, durch eine Illusion multiple Realitäten zu erschaffen,[312] die gleichzeitig (unter anderem über das Phänomen der Massenkultur) den Rhythmus der Industriegesellschaft affirmieren, wie diesem durch die darin sinnliche Befriedigung zwischenzeitlich entkommen werden soll. Der Jahrmarkt ist dadurch zugleich Ausdruck einer Fluchtbewegung von den Erfahrungen der kapitalistischen Moderne, wie er ebenso deren immanenter Bestandteil ist. Dies ist vergleichbar mit Walter Benjamins Bemerkungen über die Pariser Passagen, deren Bilder Wunschbilder sind, die gleichzeitig eine fluchtartige Verklärung wie auch Ausdruck der neuesten geschichtlichen Entwicklung sind: »[…] in ihnen sucht das Kollektiv die Unfertigkeit des gesellschaftlichen Produkts sowie die Mängel der gesellschaftlichen Produktionsordnung sowohl aufzuheben wie zu verklären. Daneben tritt in diesen Wunschbildern das nachdrückliche Streben hervor, sich gegen das Veraltete – das heißt aber: gegen das Jüngstvergangene – abzusetzen.«[313] Der theoretische Bezug zu Benjamins Bemerkungen bietet sich nicht zuletzt deswegen an, weil Brandlberger an einer Stelle selbst den Vergleich mit einer Passage anspricht, die wiederum ebenso

311 Auch die ökonomische Bruchlinie zwischen Fordismus und Postfordismus ließe sich durch die Erhöhung der Zinssätze und die Eindämmung der Inflation am Ende der 80er-Jahre als entstehende Flexibilität beschreiben, da dies neue Produktionsordnungen ermöglichte (vgl. Fisher: Kapitalistischer Realismus ohne Alternative?, 2013, S. 43).

312 Der Jahrmarkt zählt, wie unter anderem Harro Segeberg bemerkt, auch zu den »technischen Vorläufermedien« neuer Wahrnehmungsformen, insbesondere des Kinos, womit die multiplen Realitäten zugleich ein Medienphänomen sind (Segeberg: Literatur im technischen Zeitalter, 1997, S. 266).

313 Benjamin, Walter: Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts, in: Benjamin, Walter: Illuminationen, Frankfurt a. M. 1977[21], S. 171 f. Vergleichbar ließen sich hier auch Siegfried Kracauer und der »Kult der Zerstreuung« aus dessen Analyse über die Welt der Angestellten hinzuziehen: »Je mehr die Monotonie den Werktag beherrscht, desto mehr muss sich der Feierabend aus seiner Nähe entfernen; vorausgesetzt, dass die Aufmerksamkeit von den Hintergründen des Produktionsprozesses abgelenkt werden soll. Der genaue Gegenschlag gegen die Büromaschine aber ist die farbenprächtige Welt. Nicht die Welt, wie sie ist, sondern wie sie in den Schlagern erscheint.« (Kracauer: Die Angestellten, 2013, S. 97.)

eine Strecke auf dem Jahrmarkt sein könnte: »Aber der Äquator ist eine schnurgerade gemütliche Empfindungspassage.«[314]

In dieser Funktion harmonisiert die Jahrmarkterfahrung den Widerspruch zwischen Brandlbergers Anspruch, sich nicht dem Industrierhythmus hinzugeben, und seiner eigenen Praxis, dies doch beständig zu tun – was nochmals den ersten Ausschnitt zum Jahrmarkt ins Spiel bringt, wo dieser als biografisches Narrativ eingeführt und die Harmonisierungsfunktion zur Schau gestellt wird. Dass dies in der Forschung bisher nicht beachtet wurde und die Jahrmarktsbezüge primär als Diskurs der Großstadt[315] oder als ironischer Bruchmoment verstanden wurden,[316] in dem sich die koloniale Situation angeblich umkehrt, liegt vor allem daran, dass der Dialektik des Jahrmarkts selbst zu wenig Beachtung geschenkt wurde. Die verbreitete Forschungsthese, dass der Jahrmarkt die kolonialen Tropen unterlaufe, entstammt vor allem der Lektüre einer Szene im Indianerdorf, als Slim wie ein »Manager einer Buffalo-Bill-Truppe auf der Pariser Weltausstellung«[317] auftritt. Zwar dreht dieser an dieser Stelle tatsächlich die zeitgenössischen Kolonialausstellungen um und präsentiert den Indianern eine Show mit weißen Darstellern, die in ihrem performativen Schein die globalen Machtverhältnisse infrage stellen. Doch, wie nicht zuletzt die Waffengewalt und die damit verbundene Machtfrage zeigen, handelt es sich bei dieser Aufführung nicht um eine tatsächliche Verkehrung der Machtverhältnisse. Der Umkehrung kolonialer Verhältnisse entgegen steht auch, dass Slim mit seiner Aufführung den modernen Showrhythmus in das Indianerdorf trägt. So kann die Szene als eine dem Jahrmarkt ähnliche Aufführung verstanden werden, die gerade in ihrem Showcharakter temporär von den realen Machtverhältnissen abstrahiert, indem sie den indianischen Einwohnern Vergnügen bereitet. Dabei geht es nicht um einen platten kulturpessimistischen Zugang, der in der Massenaufführung nur den Verblendungszusammenhang erblicken will und dies als Schema auf jede Aufführung zu übertragen versucht, sondern um die Dialektik des Jahrmarkts, die diesem nicht nur in seiner materiellen Erscheinung in den europäischen und amerikanischen Großstädten, sondern auch in der von Slim getätigten Umkehrsituation immanent ist.[318]

Die komplexe Einheit des Jahrmarkts, die Flucht vor und Bejahung der kapitalistischen Moderne zugleich beinhaltet, zeigt sich schließlich auch in der über den Indian-

314 Müller: Tropen, 2010, S. 133.

315 Vgl. Köster: Bilderschrift Großstadt, 1995.

316 Vgl. Thums: Fremdheit und Heterochronie in Robert Müllers Tropen, 2011; Pflaum: Politischer Expressionismus, 2008.

317 Müller: Tropen, 2010, S. 67.

318 Zudem ist bezüglich der Umkehrsituation zu betonen, dass vergleichbare Inszenierungen (nicht immer als solche markiert) auch an anderer Stelle in der Expedition auftauchen. Beispielsweise immer dann, wenn Brandlberger zur Jagd aufbricht und sich und seine Waffen öffentlich inszeniert. »Das war kein Kunststück, aber es machte Effekt« (ebd., S. 95), wird eine solche Situation beispielsweise (hier den Inszenierungscharakter über den Effekt markierend) angesprochen.

erkünstler Kelwa verhandelten Malerei, bei der eine mit dem Jahrmarkt vergleichbare Diskussion geführt wird, wobei sich der Roman hier expliziter noch mit Wahrnehmungsfragen beschäftigt. Bei der Figur Kelwa soll es sich gemäß einem größeren Teil der aktuellen Forschung um ein Ebenbild des sich in Müllers Freundeskreis bewegenden Oskar Kokoschka handeln.[319] Dieser spielt in Müllers Darstellung der Malerei sicherlich eine bedeutsame Rolle, jedoch mutet es sonderbar an, wenn die *Tropen* mit ihrer schier unendlichen Komplexität in der Frage der Kunstreflexion in eine einfache biografistische Spiegelung zurückfallen würden. Dass es sich auch bei Kelwa nicht einfach um das Ebenbild einer realen Person handelt, zeigt dessen fließende Verdoppelung. So taucht in einem analog zu den anderen Figuren unklaren Verhältnis neben Kelwa plötzlich auch die Figur Roroschkin auf, die Brandlberger noch stärker als Vorbild kenntlich machen will:

> »Und Sie verstehen, daß ich somit wiederum nicht etwa Kelwa meine, den Djungleartisten, von dem ich Ihnen ein paar Brocken hingeworfen haben dürfte, sondern unseren verehrten Malererfinder und Freund: ich erhebe mich von meinem Sitze und toaste auf unseren Roroschkin, diesen Lionardo unserer Rasse, das gotische Genie, den Künstler jener letzten und jüngsten Dimension, in die wir eben eingetreten sind. Wir, die Beweger und Überwinder von Zeit, Logik und Denken ins höhere Denken! Vivat Roroschkin!«[320]

Was Brandlberger an Kelwa beziehungsweise Roroschkin fasziniert, ist deren vollzogener Übergang in die neue Dimension. Dabei ist es eigentlich nicht erstaunlich, dass das Schreiben in »Sprachbildern«[321] und das Denken in Räumen dazu führen, dass man sich die fünfte Dimension auch bildlich zu denken hat.[322] Wie angesprochen bietet diesbezüglich insbesondere der Kubismus den dafür notwendigen künstlerischen Werkzeugkasten an. Dieser prägte sowohl die Integration der Zeit in die räumliche Form[323] als

319 Vgl. Liederer: Der Mensch und seine Realität, 2004, S. 166; Holdenried: Künstliche Horizonte, 2004, S. 288; Köster: Bilderschrift Großstadt, 1995, S. 155. Vgl. diesbezüglich auch Brandlbergers Bildbeschreibung, als er Kelwa besucht: »Diese waagerecht gelegten Köpfe waren das Weinerlichste, das ich jemals gesehen hatte. Diese Linien sehnten sich, ganze Himmelreiche von Leiden offenbarten sich in den scheußlichen Greuelszenen, die sie darstellten. Muskulöse Männer vergingen sich an unterwürfigen, dankbaren Frauenzimmern. Akte der wildesten Sanftmut konnten einem in dieser künstlerischen Fassung das Herz brechen. […] Körper beiderlei Geschlechts waren zu ergreifender Fleischlichkeit verwoben, Brüste klafften steil vor Lust und nervige Schenkel bäumten sich aus Knäueln.« (Müller: Tropen, 2010, S. 64.)

320 Müller: Tropen, 2010, S. 144.

321 Helmes: Robert Müller, 1986, S. 47.

322 Wie der Roman dieser Zeit mit den Umbrüchen in der bildnerischen Kunst zusammenhängt, vgl. Brüggemann: Modernität im Widerstreit, 2015, S. 433.

323 Vgl. Horsthemke: Simultaneität bei Carl Einstein und Marcel Proust, 2012, S. 62 ff.

auch jene ästhetische Struktur der »rhythmischen Wiederholung und damit die dynamische Raumstruktur im Zustand der Simultaneität«,[324] an deren literarischer Ausarbeitung Müller in den *Tropen* interessiert ist.[325] Einen zweiten Bezugspunkt in Müllers über die Malerfiguren angedeuteten Ästhetikdebatte stellt die Kunst der russischen Avantgarde dar.[326] Alexander Rodtschenko, dessen lautliche Ähnlichkeit zum Namen Roroschkin augenfällig wäre, wird Müller wohl noch nicht gekannt haben. Anders sieht es aber bei Kasimir Malewitsch in dessen kubistischer beziehungsweise kubo-futuristischer Schaffenszeit aus. Zumindest ist dank der Verbindung der beiden Wörter ›Maler‹ und ›Erfinder‹ zur Wortneuschöpfung ›Malerfinder‹ auch hier eine lautliche Ähnlichkeit gegeben, die den Bezug in den *Tropen* durchaus denkbar werden lässt. Malewitsch stellte 1914 drei Gemälde in Paris aus und war dadurch in den europäischen Metropolen und ihren Kunstszenen bekannt – es geht im Folgenden aber weniger um den nicht zu erbringenden Nachweis, dass Müller entsprechende Bilder gekannt hat, sondern um die durchaus plausible Vorstellung, dass sich Müller in entsprechenden Diskursen auskannte. Auch bestand vor allem über die Theaterszene Wiens enger Kontakt zu russischen Künstlern.[327] Der Vergleich mit Malewitsch ist deswegen interessant, da eines seiner in Paris ausgestellten Bilder, das Ölgemälde *Morgen im Dorf nach dem Schneesturm*, jene Dialektik von Flucht vor und Bejahung der kapitalistischen Moderne abbildet, die sich sowohl im Jahrmarkt als auch in Müllers *Tropen* beobachten lässt. Auf dem noch vor der suprematistischen Phase entstandenen Gemälde sind durch eine Anordnung von kubistischen geometrischen Flächen drei Figuren in einer Winterlandschaft abgebildet. Zwei davon tragen Wassereimer, während die dritte Person, die sich hinter den abgebildeten Häusern eines kleinen Dorfes befindet, einen Schlitten, vermutlich mit

324 Eimert; Podoksik: Kubismus, 2014, S. 41.

325 Im Folgenden wird es vor allem um die kubistischen Skulpturen gehen. Wie Hartmut Rosa über den Bezug zu David Harvey schon angedeutet hat, gibt es auch in der Malerei Verbindungen zwischen Kubismus, sozialer Beschleunigung und Fordismus, beispielsweise in Robert Delaunays kubistischem Bild des Eiffelturms von 1911, das diejenige »Idee einer Repräsentation der Zeit durch räumliche Fragmentierung zum Ausdruck bringt, welcher Henry Fords Beschleunigung der industriellen Produktion durch das Fließband zugrunde liegt« (Rosa: Beschleunigung, 2005, S. 75).

326 Eine solche Verbindung zwischen der russischen Avantgarde und den Thesen Müllers ließe sich zumindest diskurstheoretisch auch über die Betonung des Rhythmus finden. So war die frühe Sowjetunion geprägt von einer kulturrevolutionären Rhythmusbegeisterung. So stellte man sich beispielsweise die Frage, inwiefern in der industriellen Gesellschaft und den Möglichkeiten des ›neuen Menschen‹ biologische und mechanische Rhythmen auf einer neuen gesellschaftlichen Stufe wieder miteinander synchronisiert werden könnten. Ausdruck fand dies beispielsweise im Theater oder im Tanz; zu erinnern wäre etwa an Nikolaj Foreggers ›Maschinentänze‹, worin dieser durch die Angleichung tayloristischer Bewegungsabläufe darum bemüht war, den neuen Rhythmus in der Gesellschaft zu verbreiten (vgl. Mende, Wolfgang: Frühsowjetische Debatten über Rhythmus und Biopolitik, in: Zeitschrift für Kulturphilosophie (1), 2013, S. 87–98).

327 Holdenried: Künstliche Horizonte, 2004, S. 188.

Brennholz beladen, zieht. Sowohl beim Dorf wie auch bei den Figuren handelt es sich um einfache Dorfbewohner. Gleichzeitig formalisiert das Gemälde über seine geometrische Anordnung die neuesten künstlerischen Abstraktionsbewegungen, was analog zum schwierigen Verhältnis zwischen theoretischer Abstraktion und kolonialer Repräsentation in Müllers *Tropen* gelesen werden kann – wenn auch im *Dorf nach dem Schneesturm* auf die modernen Figuren verzichtet wird. Die Spannung dieses Verhältnisses löst sich in Malewitschs Bild auf, indem die kubistische Darstellung der verschiedenen geometrischen Flächen auf eine Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeit verschiedener Zeiten und Räume abzielt, die im starren, altertümlichen Motiv der Dorfgemeinschaft eine innere Dynamik entfachen. So kann der Betrachter von einer Fläche auf die andere springen und sich so, wie dies die fünfte Dimension bei Müller eben intendiert, wie ein Wasserrad zwischen den verschiedenen Zeiten hin und her bewegen.[328]

Auch hier lässt sich die Kunstauffassung – konkret die Tendenz zur gegenstandslosen Kunst, die im *Dorf nach dem Schneesturm* noch nicht radikalisiert ist – historisieren, entspringt diese doch einer Vorahnung über die Raumvernichtung durch die soziale Beschleunigung, dreht diese aber durchaus vergleichbar mit der Intention Müllers zu einem ästhetischen Programm um und antwortet der Raumvernichtung mit einer Raumgewinnung, die nicht nur Flächen erschafft, sondern selbst vor dem Weltraum keinen Halt mehr macht.[329] Dies beschreibt Malewitsch später im Sinne der vollendeten Gegenstandslosigkeit an einer Stelle zum suprematistischen Kunstverständnis – wenn auch hier das Universum erst als Gegenbild und noch nicht als potenzieller Ausdehnungsraum verstanden wird: »Das Universum treibt im Wirbel einer Bewegung ohne Gegenstand dahin. Auch der Mensch mit seiner ganzen gegenständlichen Welt treibt in der Unendlichkeit des Gegenstandslosen umher.«[330] Die Auswirkungen einer solchen gegenstandslosen Welt, wie sie sich in Malewitschs Malerei manifestiert, werden auch von Müllers Expeditionsteil-

328 Dies lässt sich in Malewitschs Bild auch durch die entsprechende Farbkombination verstehen: »Der Effekt des Aufblitzens entsteht dadurch, dass die auf der Oberfläche der Leinwand dominierenden weißen Passagen mit roten, blauen und gelben Flecken angereichert sind, die gleichsam von einer Form zur anderen springen, als versuchten sie, sich mit ihresgleichen zu vereinigen.« (Dmitri Sarabianov und Alexandra Shatskikh: Kasimir Malevich. Zhivopis. Teoria, zitiert nach Papanikolaou, Miltiadis; Bowlt, John E.; Tsantsanoglou, Maria: Licht und Farbe in der russischen Avangarde. Die Sammlung Costakis aus dem Staatlichen Museum für Zeitgenössische Kunst Thessaloniki, Köln 2004, S. 109.)

329 Daher rührt unter anderem auch die enge Verbindung der russischen Avantgarde zur Technik der Raumfahrt, zum Universum und zu dessen endlos erscheinendem Raum. Siehe beispielsweise der utopisch künstlerische Vorschlag von Velimir Chlebnikov, der der Raumexpansion innerhalb beschleunigter Raumvernichtung eine politisch weltverändernde Wirkung zugestand. So formuliert er in einem Art Forderungskatalog unter anderem: »Den großen Krieg durch den ersten Flug zum Mond beenden.« (Chlebnikov, Velimir: Vorschläge, in: Groïs, Boris; Hansen-Löve, Aage Ansgar (Hg.): Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde, Frankfurt a. M. 2005, S. 153.)

330 Kasimir Malewitsch: Suprematismus – Die gegenstandslose Welt zitiert nach Virilio: Die Sehmaschine, 1989, S. 79.

nehmern erlebt, als sie hinter dem Wasserfall beim ersehnten Schatz temporär zu einem entmaterialisierten Objekt des Lichts werden. Dass Malewitsch in diesem philosophischen Feld, das geprägt war von der Suche nach dem absolut Neuen, das alle bisherigen Normen und damit explizit auch den Raum und die Zeit infrage stellen will, ebenfalls auf eine »fünfte Dimension«[331] stieß – im Gegensatz zu Müller allerdings ökonomisch gedacht –, mag dann ein zusätzlicher, wenn auch kein erstaunlicher Zufall sein.

Wie Thomas Köster als Argument für seine These, dass sich in den *Tropen* hauptsächlich die moderne Großstadt abbildet, andeutet, schließt sich der Kreis zwischen russischer Avantgarde, Walter Benjamin, den Müller'schen *Tropen* und dem Jahrmarkt über einen weiteren Verweis auch inhaltlich wieder.[332] Als Wladimir Majakovskij in den 1920er-Jahren New York besucht, vergleicht er Coney Island – den Freizeitpark, den er, was Köster unterschlägt, als imaginiertes Freizeiterlebnis des unteren Mittelstands charakterisiert – mit einem tropischen Simulacrum:

> »[...] Riesenräder, fliegende Hütten, tahitische Säulenzelte, in denen getanzt wird – mit einer Riesenfotografie der Südseeinsel im Hintergrund. Da gibt's auch Teufelsräder, die jeden, der sie besteigt, abwerfen, Schwimmbecken und kleine Reitesel, und all das getaucht in ein Meer von Licht, welches selbst von der elektrischen Illumination einer Pariser Weltausstellung überboten wird.«[333]

Handelt es sich bei den *Tropen* nicht auch um eigentliche »Riesenfotografien der Südseeinsel«, die sich Brandlberger als Kulisse zunutze macht, die als solche aber im Gegensatz zum dynamischen Besucher starre Grenzen im Hintergrund bilden und schließlich erst über die neuen Illusionsmedien oder aber die Gedanken der Zuschauer in Bewegung versetzt werden können? Selbst wenn die Bezüge zu Malewitsch und Majakovskij zu weit hergeholt sein mögen, zeigt sich, dass über die Malerei des Indianerkünstlers Kelwa mitunter jene Fragen der Wahrnehmung verhandelt werden, die zuvor schon über das Erlebnis auf dem Jahrmarkt eingeführt wurden: Das Erzählen in Dodekaedern führt nicht nur dazu, dass ein bestimmter Gegenstand aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet wird, sondern auch dazu, dass der zu untersuchende Gegenstand – in diesem Falle die Frage der angemessenen künstlerischen Wahrnehmung der zeitgenössischen Welt – auf verschiedene Bereiche projiziert wird, anhand derer man sich wiederum dem untersuchten Objekt annähern kann. Dies trifft zuletzt auch auf das Eigene zu, das aus dem Blickwinkel der tropischen Reise in eine »Rückprojektion einer Fremder-

331 Vgl. Belting, Hans: Das unsichtbare Meisterwerk: die modernen Mythen der Kunst, München 1998, S. 347.

332 Vgl. Köster: Bilderschrift Großstadt, 1995, S. 284.

333 Majakovskij, Vladimir Vladimirovič: Meine Entdeckung Amerikas, in: Majakovskij, Vladimir Vladimirovič: Prosa. Autobiographie, Reiseskizzen, Frankfurt a. M. 1971, S. 149.

fahrung«[334] überführt wird, was schließlich zu Slims Bekenntnis über die Tropen und den europäischen Menschen führt: »Er erfindet sie, um sich ein Gleichnis zu setzen.«[335]

8.3.3 Der Verlust der Pace als Hoffnung auf eine konservative Revolution

»Die Pace, die Pace fällt es mir ein, wir haben die Pace nicht mehr, Europa hat die Pace verloren, dies ist das große unheilbare Leiden!«
(Robert Müller: Tropen)[336]

Mehrfach macht Brandlberger einen Verlust der Pace aus. Diese, ein aus dem Pferde- und dem Radrennsport entnommener Begriff, beschreibt das vorgegebene Tempo eines Renngeschehens. So heißt es im kurzen Artikel zur ›Pace‹ aus *Meyers großem Konversations-Lexikon* von 1909: »In der Turfsprache bedeutet P. soviel wie Tempo. Ein Rennen wird in schneller P. oder in langsamer P. gelaufen. Ein Pferd, das bei einem Rennen vor allen übrigen Konkurrenten ein schnelleres Tempo vom Start aus einschlägt, ›macht die P.‹ oder ›drückt auf die P.‹.«[337] Verallgemeinert man diese Definition, ist die Pace nichts anderes als die Einheit von innerem und äußerem Rhythmus. Die Suche danach entspricht dem Wunsch nach einer Synchronisation. Dabei ist es kein Zufall, wie dies die Bemerkungen in der Einleitung zum engen Verhältnis des Fordismus und Amerikanismus zum Sport, die Anmerkungen zur Kultivierung der Arbeit sowie die Ausführungen zum Sechstagerennen nahelegen, dass Müller hier auf einen Begriff aus dem Sportbereich zurückgreift.[338]

334 Müller-Tamm: Abstraktion als Einfühlung, 2005, S. 352.

335 Müller: Tropen, 2010, S. 214.

336 Ebd., S. 101.

337 Meyers Großes Konversations-Lexikon, Bd. 15, Leipzig 1908, S. 290.

338 Für den Begriff ›Pace‹ gibt es bei Müller auch literarische Vorbilder. In Johannes V. Jensens Erzählung *Wälder* findet er sich ebenfalls (vgl. Magill, Daniela: Literarische Reisen in die exotische Fremde. Topoi der Darstellung von Eigen- und Fremdkultur, Bern 1989, S. 9). Wenn Müller zudem die europäische Pace und den rhythmischen Takt der Maschine literarisch zu besingen beginnt – besonders anschaulich zeigt sich dies im 1912 entstandenen Essay *Spätlinge und Frühlinge*: »Eine tüchtig und nett gehende Maschine hat es mit allen feinen Künsten der Welt und allen delikateren Sensationen zu tun. Da ist Musik Proportion, Figur und Erfindung.« (Müller, Robert: Spätlinge und Frühlinge, in: Müller, Robert: Kritische Schriften I, Paderborn 1993, S. 28.) –, dann stellt sich daraus fast schon zwangsläufig die Frage einer möglichen Verbindung zu anderen literarischen Richtungen, insbesondere zum italienischen Futurismus und zu Filippo Marinetti, auf den Müller andernorts Bezug nimmt (Müller: Contre-Anarchie, 1993; Müller, Robert: Der Futurist, in: Müller, Robert: Kritische Schriften I, Paderborn 1993, S. 188–191; vgl. zum Futurismus und Robert Müller Köster: Bilderschrift Großstadt, 1995, S. 130). Es zeigt sich jedoch, dass Müllers Forderung nach der Pace trotz der Liebe zur Maschine gleichzeitig als eine Abkehr vom Futurismus verstanden werden muss – was freilich zu-

Brandlbergers mehrfach geäußerte These, dass Europa die Pace verloren habe, ergibt sich aus einem kurzen Eintauchen in die indianische Kultur. Als die Indianer ein Fest mit Musik und rituellen Tänzen veranstalten, beginnt Brandlberger, sich in einem Zustand der Trance innerlich den indianischen Bewegungsabläufen anzunähern. Dabei entdeckt er, dass ein vergleichbares Gefühl in Europa nicht mehr auffindbar sei:

> »Vor meinen Augen, in meinen Ohren spielt es sich ab. Zana macht Krawall mit ihren Füßen, trommelt mit ihren lieblichen Fersen auf die feste Erde, daß mir der Speichel im Munde stockt und mein trockener Kopf zu fiebern beginnt. Ich höre die Besessenen heulen und sehe, wie Bewegung auf Bewegung sich an dem Püppchen folgt. Die Pace ergreift mich, ich bin mitten in der Pace, ich wohne mit Schauern dem Urtanz bei. Die Pace, die Pace fällt es mir ein, wir haben die Pace nicht mehr, Europa hat die Pace verloren, dies ist das große unheilbare Leiden!«[339]

Was Brandlberger visuell und auditiv über eine fiebrige Raum-Rausch-Erfahrung wahrnimmt, ist die Einheit eines Bewusstseins mit seiner Umgebung. Deren gerade erlebten Verlust versucht er zwar noch durch die beschwörungsähnliche Wiederholung des Wortes ›Pace‹ wettzumachen, dies alleine scheint aber nicht auszureichen, um den temporären Zustand zu verlängern. Auf den bisherigen Ausführungen aufbauend ist zu vermuten, dass Brandlberger auch an dieser Stelle auf Erfahrungen und Erkenntnisse der in Bewegung versetzten Welt reagiert und ein Programm entwirft, um das Bewusstsein des Subjekts der Geschwindigkeit der neuen Weltordnung anzugleichen. Nur so entsteht Fortschritt, der den neuesten sozialen und technischen Entwicklungen angemessen ist, wie einem futuristischen Gedanken Brandlbergers entnommen werden kann: »Unser Geschlecht ist nicht anmaßend, nein, es will die Weisheit nicht ausschöpfen, es will vom Flecke kommen, sich nicht umsehen und jeden Gott anbeten, der ihm mit Schnelligkeiten Wunder zeigt.«[340] Europa hat also die Pace nicht verloren, weil es dort keine Geschwindigkeit mehr gibt. Ganz im Gegenteil liegen die Ursachen für deren Verlust vielmehr darin, dass sich Europa beschleunigt hat und die Menschen mit der neuen Geschwindigkeit gedanklich nicht mehr mithalten können. Wie im Radrennsport, wo die Pace einen Takt vorgibt, der von den einzelnen Fahrern er-

gleich eine Auseinandersetzung mit diesem bedingt. Denn auch wenn die politischen Forderungen durchaus Gemeinsamkeiten zum Futurismus erkennen lassen, liegt Müllers literarische Sehnsucht vielmehr in der Suche nach einem expressionistischen Kubismus, dessen Vorbild Müller in der Malerei erblickt. Zudem kritisiert Müller den Futurismus an verschiedenen Stellen für dessen fehlende Irrationalität. So heißt es beispielsweise vielsagend in Müllers Aufsatz über den Futuristen: »Der Futurist ist wider die Vernunft; und doch ist nichts so stark mit Rationalismus durchsetzt wie seine Lehre und seine Tat.« (Müller: Der Futurist, 1993, S. 189.)

339 Müller: Tropen, 2010, S. 101.

340 Ebd., S. 39 f.

reicht werden muss, wollen sie nicht abgehängt werden, muss auch der Europäer wieder einen Zugang zu der vorgegebenen Geschwindigkeit finden, um so einen Zugang zu den durch Schnelligkeiten zur Verfügung gestellten Wundern zu erhalten:[341] »Und die Pace ist gut. Haben wir sie verloren, so wollen wir sie uns wieder holen«,[342] wird dieser Wunsch nach Synchronisation an anderer Stelle präsentiert.

Brandlbergers Erkenntnis über den Verlust der Pace entsteht, als er die indianische Zeremonie, wo »Bewegung auf Bewegung«[343] folgt, als Differenz zur eigenen Lebenswelt erfährt. Während die Indianer ihr Bewusstsein rituell dem Rhythmus ihrer (zweidimensionalen)[344] Umwelt angepasst haben, scheint dies den Europäern abhandengekommen zu sein. Dadurch wird erneut sichtbar, weshalb für diesen Erkenntnisprozess nicht nur Tropen im Sinne der rhetorischen Figuren, sondern auch die Kulisse der Tropen als geografisches Gebiet samt der als fremd markierten Einwohner benötigt werden. Erst die innere Reflexion über das exotische Treiben und die daraus entstehende Differenz ermöglichen es Brandlberger, zur zentralen Erkenntnis über den europäischen Rhythmus vorzustoßen. Immer wieder stellt er in der Folge fest, dass die Indianer voller Pace sind. Dies zeigt sich beispielsweise beim Indianer Checho, der die Expedition als angeheuerter Gefährte begleitet und als mit seiner Umwelt synchronisierte Figur charakterisiert wird: »Er war ganz in Rhythmus getaucht, mit Rhythmus genährt und auferzogen, von Rhythmus betrieben und während seines ganzen Lebens vermutlich in eine wilde Sanftheit hineingeleiert. Dort [sic] wo bei uns das Gehirn sitzt, saß bei ihm eine präzise Taktmaschine.«[345] Chechos Bewusstsein, metaphorisch eine Maschine, also wiederum eine Entsprechung der neuesten Zeit, ermöglicht es, dass bei ihm der innere Rhythmus mit dem äußeren übereinstimmt und er dadurch als rhythmische Figur erscheint, die sich im Takt bewegt. Zwar vermutet Brandlberger erst noch, dass es sich bei dieser Einheit um eine fremde Erscheinung handeln muss: »Es scheint, daß er das Wesen aller jener Kulturen darstellt, die der unsern entgegengesetzt sind, und

341 Nebenbei bemerkt widerspricht Brandlberger mit seiner Forderung, die verlorene Pace wiederzuerlangen, unbewusst einer zweiten prägnanten Dschungel-Erzählung der Moderne: Upton Sinclairs *The Jungle*. Darin erscheint die Pace ganz im Gegensatz zu den *Tropen* wortwörtlich als stets unerreichbare rhythmische Leistungsvorgabe des kapitalistischen Großstadtdschungels: »Jurigs saw how they managed it; there were portions of the work which determined the pace of the rest, and for these the had picked men whom they paid high wages, an whom they changed frequently. You might easily pick out these pace-makers, for the worked under the eye of the bosses, and they worked like men possessed.« (Sinclair: The Jungle, 2005, S. 60; vgl. dazu Schwarz: Robert Müllers Tropen, 2006, S. 148.)

342 Müller: Tropen, 2010, S. 129.

343 Ebd., S. 101.

344 »Haust der Djunglemensch also in der dritten Dimension? Nein. In der zweiten. Sein Leben spielt sich in der Fläche ab.« (Ebd., S. 143.)

345 Ebd., S. 36.

die wir zu leugnen suchen.«[346] Doch schnell erkennt er, dass die europäische Kultur eigentlich dazu prädestiniert wäre, sich diesen Zustand ebenfalls anzueignen: »Ich aber habe eine Entdeckung mehr gemacht, ich habe den Rhythmus, und was damit zusammenhängt, die Betonung, den Akzent, für unsere Kultur fruktifiziert, ich habe einsehen gelernt, daß wir schon am besten Wege zu einem Erfolge sind, und daß wir nun nur mehr darum zu wissen haben.«[347]

Während sich der Europäer einer komplexen Entwicklung der Technik und Gesellschaft annähern müsste, benötigt der Indianer, um die Einheit seines subjektiven Inneren und des sozialen und technischen Äußeren auszuleben, einzig ein vorhandenes Bewusstsein über seine zweidimensionale Kultur. Deswegen erreicht der vormoderne Indianer, der noch kein Massenmensch ist, mit weitaus weniger geistiger Anstrengung die rhythmische Einheit von Innen und Außen:

> »Die Pace, die Pace, diese war es, diese besaßen sie und uns ging sie ab. [...]. Und nun wußte ich auch, warum ich diese Geschichte aus dem indianischen Djungle schrieb. Ich hatte mich anzuklagen und zu rechtfertigen vor allen Zanamenschen, allen Menschen einer höheren Gattung, die den Kopf frei trugen und einen inneren Rhythmus, eine blutige Bestimmtheit mitbekommen hatten, Menschen ohne Masse, einfache Menschen, die ihre naiven Verrenkungen als schöne Krämpfe empfanden!«[348]

Um ein Bewusstsein über die fehlende eigene Synchronisierung zu ermöglichen, braucht es die Differenzmarkierung zum fremden Anderen, gelebt über die (imaginierte) Reise in die Tropen. Das erste Ergebnis dieser Erkenntnis ist Müllers gefordertes und literarisch erprobtes »ästhetisches Tempo«,[349] das die verlorene Pace mühsam auf verschiedenen Ebenen einzuholen beginnt. Deren Verlust erscheint nicht nur als ein diachrones Problem, das heißt, dass irgendwann im Verlauf der Geschichte die Einheit von Innen und Außen abhandengekommen ist, sondern ebenso als ein synchrones Problem, das heißt, dass der menschliche Gedanke im Gegensatz zur gesellschaftlichen Entwicklung zu verlangsamen droht. Als Antwort hierauf folgt die programmatische Forderung der *Tropen* nach der Wiederaneignung der temporeichen Welt. Diese beinhaltet, als erweitertes Verfahren dieser Erkenntnis, den Versuch einer Nutzbarmachung vormoderner Elemente zur Wiedergewinnung des verloren geglaubten Tempos, was im tropischen Dschungel im Rahmen eines vorzivilisatorischen Gebietes über das ständige In-Bewegung-Setzen der Gedanken und über das Spiel mit der Sprache funktioniert. Die Wiederaneignung des modernen Tempos, das heißt die Suche nach der verlorenen Pace,

346 Ebd., S. 37.
347 Ebd.
348 Ebd., S. 128.
349 Müller: Spätlinge und Frühlinge, 1993, S. 30.

lässt sich dadurch als inhaltliche wie formende Bewegung der *Tropen* verstehen, worin die Protagonisten ständig darum bemüht sind, den starren Naturrhythmus durch ein an dessen Oberfläche stattfindendes Bewegungsspiel zu beschleunigen.[350]

Die Wiederaneignung der verlorenen Pace ist deswegen auch kein rein ästhetisches Programm. In ihr bildet sich, wie schon angedeutet, ebenso die erkenntnistheoretische Hoffnung ab, durch die Pace zu einer neuen Form der (dynamisch gewordenen) Totalität zu gelangen:[351] »Nur Wahrheiten, die Pace haben, gelten.«[352] Der Relativitätsmensch kennt zwar keine allgemeingültigen Wahrheiten mehr, in einem jeweiligen Zustand allerdings muss er sich in Einheit mit seiner Umgebung befinden, um zur gerade geltenden Wahrheit zu gelangen. Während Brandlbergers Aufzeichnungen ein sprachlich-literarisches und die Betonung der Wahrheit ein philosophisches Problem markiert, besitzt der gesellschaftliche Weg der Wiederaneignung der Pace eine latent politische Komponente. So ist darin ein Gedanke einer konservativen Revolution angelegt, die, so die auf Ernst Jünger bezogenen Worte Harro Segebergs, auf »eine mit den Mitteln äußerster Modernität forcierte Regressionsbewegung«[353] hinausläuft. Das hierfür konstitutive Paradox, die Zukunft mit Blick in die Vergangenheit zu erreichen oder aber den tropischen Blick in die als primitiv verstandene Kultur als Grundlage der Erkenntnis über die neuen Welten in Europa zu verstehen, wird vor den *Tropen* beispielhaft in dem 1914 entstandenen Essay *Contre-Anarchie* eingeführt. Darin schreibt Müller, dass der kommende Mann zwar so entschlossen sein wird »wie ein russischer Anarchist«.[354] Dennoch werden die »radikalen Parteien in absehbarer Zukunft die kon-

350 Deswegen ist dem Vergleich von Karin Keller aus ihrem Aufsatz über Kafkas *Auf der Galerie,* worin diese Kafkas Welten in Müllers politisches und zugleich ästhetisches Programm eingliedert, nur bedingt zuzustimmen: »Müller will das, was Kafkas Zirkus zeigt, Biomechanik, Dampfhammerhände, die von Menschen mechanisch fortgesetzte Eroberung.« (Keller: Kunst und Melancholie. Zu Franz Kafkas Prosastück »Auf der Galerie«, 1986, S. 122.) Zwar stimmt es tatsächlich, dass Müller die Fortsetzung der mechanischen Eroberung fordert, dies geschieht jedoch erst über den zeitlichen Rückbezug zum Bewegungsspiel mit den Reifen.

351 Dass Totalität hier mit der Pace zusammenhängt, wurde auch bemerkt von Liederer: Der Mensch und seine Realität, 2004, S. 163.

352 Müller: Tropen, 2010, S. 143.

353 Segeberg, Harro: Regressive Modernisierung. Kriegserlebnis und Moderne-Kritik in Ernst Jüngers Frühwerk, in: Segeberg, Harro (Hg.): Vom Wert der Arbeit. Zur literarischen Konstitution des Wertkomplexes ›Arbeit‹ in der deutschen Literatur (1770–1930), Tübingen 1991, S. 339.

354 Müller: Contre-Anarchie, 1993, S. 107. Dass »solche anarchistischen Sympathien sehr wohl mit einer Bejahung des Imperialismus innerlich vereinbar sind« und dass Müller dabei auf den Anarchismus zu sprechen kommt, ist gemäß Georg Lukács kein Zufall. Denn es zeige sich, so beschreibt er, dass die Sympathien für den Anarchismus »in vielen Fällen mit Nietzsche verknüpft« sind und so in einem philosophischen Bezugsrahmen stecken, worin vor allem das Pathos und die Energie des anarchistischen Einzeltäters Bewunderung hervorrufen (Lukács, Georg: Überwindung des Naturalismus, in: Lukács, Georg: Schriften zur Literatursoziologie, Frankfurt a. M. 1985, S. 466).

servativen sein«.[355] Als exemplarische Beispiele dieser Wendung nennt Müller Henri Bergson, Bernhard Shaw und G. K. Chesterton. Während der Bezug zu Bergson über dessen Zeit- und Raumauffassung beziehungsweise über die lebensphilosophische Inanspruchnahme eines die Bewegung betonenden »élan vital« herzustellen ist,[356] stellen Shaw und Chesterton, in Müllers Definition ein Sozialist und ein Katholik, infolge ihrer »konservativen Neigung die direkten Nachkommen der Nietzscheschen Epoche«[357] dar, was sie einerseits in ihrem Heroischen und ihrer Intensität, andererseits in ihrer positiv konnotierten Irrationalität bestärkt. Diese Typen verallgemeinernd wird der zukünftige Mensch ebenso in die Vergangenheit wie in die Zukunft blicken müssen, wenn er das »liberale Jahrhundert«[358] hinter sich lassen will:

> »Wer die alten isländischen Sagas von Grettir und Egil und Hrafnkel gelesen hat, wird in dem Interesse an diesen heroischen imperialistischen Naturen eine Anweisung auf unsere Nachkommenschaft erblicken. Das schwere gewalttätige Blut im Kampfe mit dem zähen Willen zu Vernunft und Gesetz wird dies poetische Schicksal solcher Männer auch in Zukunft sein. Die Gegenwart wimmelt von Zukunft; aber die Zukunft wimmelt von Vergangenheit.«[359]

Solche Zeilen, insbesondere der Bezug zur nordischen Mythologie, bringen Müllers geistig-kriegerische Haltung zu Beginn des Ersten Weltkriegs besonders drastisch zur Anschauung. Wie erwähnt, relativieren sich infolge der Kriegserlebnisse aber Forderungen wie diejenige nach einem »gewalttätigen Blut im Kampfe« in den *Tropen* wieder.[360] Der Verweis auf *Contre-Anarchie* kann dennoch verdeutlichen, wie die Forderung nach der wiederzufindenden Pace zur Propagierung einer konservativen Revolution führen kann, die sich durch ihre Gleichzeitigkeit eines regressiven Rückblicks (die isländischen Sagen) und eines in die Zukunft gerichteten Wunschs nach dem neuen Menschen (die Anweisung an die Nachkommenschaft) auszeichnet, die in den *Tropen* durch eine Synchronisierungstendenz angelehnt an das beschleunigte Tempo der Moderne (die Pace) ergänzt wird.[361]

355 Müller: Contre-Anarchie, 1993, S. 108.

356 Anz: Literatur des Expressionismus, 2010, S. 54.

357 Müller: Contre-Anarchie, 1993, S. 108.

358 Ebd.

359 Ebd.

360 Zum Einfluss des Krieges auf Müller vgl. Schwarz: Robert Müllers Tropen, 2006, S. 205–219.

361 Womit man erneut bei Harro Segebergs Charakterisierung des Frühwerks von Ernst Jünger steht: »Modernität, Überwindung von Modernität und die Fixierung auf vormoderne Leitbilder sind daher in dieses Denkmodell projizierbar.« (Segeberg: Regressive Modernisierung. Kriegserlebnis und Moderne-Kritik in Ernst Jüngers Frühwerk, 1991, S. 339.) Insofern die konservative Revolution in ständiger Bewegung die Zukunft mit Blickrichtung in die Vergangenheit erstrebt, lässt sich dies auch als

Im Ausruf »Neue Menschheitsgüter sind im Anmarsch. Es ist die höchste Lust, die Pace auszugeben!«[362] wird die Verbindung der Pace mit der Erschaffung eines neuen Menschen in den *Tropen* beispielhaft angesprochen. Im Gleichschritt mit seiner Umwelt konstituiert sich der ersehnte Menschentypus. Allerdings enden all diese Versuche letztlich in einem Stillstand im Sinne der Bestrebung, über die imaginierte Beschleunigung zu einer neuen Gesellschaft zu gelangen, sich dabei jedoch über die Denkpraxis gleichzeitig in die Vergangenheit zu orientieren und gesellschaftlich wie auch narrativ trotz der tanzend-dynamischen Gedanken bis zum Ende stehen zu bleiben, ja über den langatmigen Roman sich gar noch zu entschleunigen. Davon, wie die Protagonisten in den *Tropen* hoffen, die Errungenschaften aus der Vergangenheit mit den neuesten sozialen und technischen Entwicklungen zu synthetisieren, zeugen Brandlbergers kryptisch zu lesende Aufzeichnungen immer wieder. So heißt es beispielsweise an einer Stelle, die davon berichtet, wie Brandlberger die Pace als etwas Verlorenes wiederherstellen will, ohne dabei jedoch deren Umstände oder Objekt aufgeben zu wollen: »Und nun holen wir uns wieder, was wir für unser Gehirn eingetauscht hatten, aber wir geben den Tausch nicht auf. Wir behalten, was wir besitzen.«[363] Dieses Bestreben entpuppt sich in seiner Handlungspraxis als falsche Utopie, an deren Ende die Einführung, wie es in den *Tropen* einmal heißt, »einer neuen Bürgerlichkeit«[364] steht. Dies ist, wie insbesondere die Darstellung der Arbeitsweise bei den Fischreusen gezeigt hat, wo diese Bürgerlichkeit ein erstes Mal erprobt wird, als eine Angleichung an die herrschenden Zustände zu verstehen, die letztlich zwar keinen neuen, aber dafür einen synchronisierten Menschen hervorbringen, dessen rückwärtsgewandter Geist die Basis für die Zukunft legen soll.

Es sei zum Schluss dieses Kapitels betont, dass die These, dass Werke und AutorInnen des Expressionismus zu konservativen Ansichten mit revolutionärem Schein neigen, keine besonders innovative oder gar qualitativ neue Erkenntnis ist.[365] Nur wurde diese in der neueren Forschung aufgrund der politischen Stoßrichtung der frühen Ex-

kulturell-ideologisches Phänomen eines rasenden Stillstands andenken. Die der ästhetischen folgende politische Weltanschauung führt in Müllers Werk nicht nur zu regressiven Forderungen, wie beispielsweise derjenigen, dass er, wie erwähnt, in Essays dem österreichischen Thronfolger zu huldigen beginnt oder sich eben auf mythologische Bausteine besinnt, sondern auch zu fast schon humoristischen Entwürfen. So lobt Müller zum Beispiel in einem Essay über die 1916 eingeführte Sommerzeit den deutschen Geist dafür, die Zeit verdrehen zu können und sich dadurch einer positiv wahrgenommenen Irrationalität hinzugeben (vgl. Müller, Robert: Symbole, in: Müller, Robert: Kritische Schriften I, Paderborn 1993, S. 223).

362 Müller: Tropen, 2010, S. 144.

363 Ebd., S. 129.

364 Ebd., S. 120.

365 Die Problematik, dass es *den* Expressionismus so nicht gibt, sei hier mitgedacht. Entsprechend zielen die Ausführungen über Robert Müller auch nicht (nur) auf dessen expressionistischen Kern.

pressionismus-Forschung beziehungsweise Kritik größtenteils wieder verdrängt. Dass aber der Versuch, die »Wirklichkeit des Imperialismus« »vom Standpunkt des bürgerlichen Intellektuellen aus gedanklich und künstlerisch zu bewältigen«,[366] in einer geistigen Niederlage endet, wurde von Georg Lukács 1934 in seinem Aufsatz *Größe und Verfall des Expressionismus* schon treffend, wenn auch an vielen Stellen arg verallgemeinernd und verkürzt thematisiert. Darin beschäftigt sich Lukács unter anderem mit der politischen Ambivalenz des Expressionismus, die als Charakteristika ebenso auf Robert Müllers Werke zutreffen würde, ohne dass dieser von Lukács explizit angesprochen wird: »Einerseits entsteht eine ständige entschiedene Apologetik des imperialistischen Kapitalismus, andererseits kleidet sich die Apologetik in die Form einer Kritik der Gegenwart.«[367] Der »romantische Antikapitalismus«,[368] der sich einerseits als Kritik der Gegenwart ausgibt – man denke an die Kritik, dass Europa die Pace verloren habe –, sich bei genauer Analyse aber als Affirmation der zeitgenössischen Industriegesellschaft entpuppt, lässt sich auch in den *Tropen* nachweisen. Auch Walter Benjamin urteilt in seiner Analyse der expressionistischen Literatur mit einer vergleichbaren Kritik: »Im Grunde ist die Reaktion des Expressionismus weit eher pathologisch als kritisch gewesen: er suchte die Zeit, in der er entstanden ist, zu überwinden, indem er sich zu ihrem Ausdruck machte.«[369] Es ließen sich freilich noch mehr Kronzeugen für solche Befunde aufführen, die nicht auf Müller zielten, auf diesen jedoch ebenso produktiv anwendbar wären. Zu erwähnen bleibt aber auch, dass Müller diesen Befund, ganz im Sinne der Reflexionsfähigkeit der *Tropen*, selbst zu kennen schien, wendet er diesen als Kritik doch gegen die ihm unliebsame Strömung des Impressionismus an. Mit Bezug auf die europäische Seele argumentiert er 1917 mit den vielsagenden Worten: »Sie war revolutionär und produktiv im Wesen, förderte aber die Reaktion.«[370] Ganz so, wie man auch die *Tropen* charakterisieren könnte.

366 Lukács: Größe und Verfall des Expressionismus, 1971, S. 109.

367 Ebd., S. 115.

368 Ebd., S. 116.

369 Benjamin: Gesammelte Schriften, 1991, S. 177.

370 Müller, Robert: Die europäische Seele im Bilde, in: Müller, Robert: Kritische Schriften III, Paderborn 1996, S. 18.

9 Warenästhetik, Synchronisationsdruck und urbaner Stillstand im Angestelltenroman

»Man muss auch seine Sinnlichkeit produktiv gestalten! Rationalisation! Rationalisation!«[1]
(Ödön von Horváth: Sechsunddreißig Stunden)

Wie Technik und Ökonomie als Determinanten eines Synchronisationsdrucks thematisiert wurden, der die Menschen entweder zur Angleichung an eine beschleunigte Lebens- und Arbeitsgeschwindigkeit zwingt oder aber jene, die nicht mithalten können, auszuschließen beginnt, wurde anhand von Kellermanns *Tunnel* und Kafkas *Verschollenem* bereits deutlich. Gegen Ende der Weimarer Republik erscheinen zunehmend auch andere Akteure als Katalysatoren beziehungsweise Betroffene eines solchen Drucks. So vermitteln es zumindest die beiden 1931 beziehungsweise 1932 erschienenen Romane *Käsebier erobert den Kurfürstendamm* von Gabriele Tergit (das Pseudonym von Elise Reifenberg) und *Herrn Brechers Fiasko* von Martin Kessel. Doch welchen Mehrwert bietet der Blick auf diese Texte und damit auf ein drittes Themenfeld, wenn sich die strukturelle Ausgangslage zu Beginn der 30er-Jahre im Vergleich zu früheren Jahren der Weimarer Republik nicht wesentlich verändert hat? Interessant sind die beiden Romane vor allem, weil diese wie andere literarische Zeugnisse der Angestelltenkultur auch eine Ausdehnung und Verschärfung des Rationalisierungsdrucks registrieren.[2] Dadurch wird es möglich, die Mechanismen der sozialen Beschleunigung nochmals isoliert zu analysieren und insbesondere Beobachtungen zum wahrge-

1 Horváth, Ödön von: Sechsunddreißig Stunden, in: Horváth, Ödön von: Der ewige Spießer, Frankfurt a. M. 2001, S. 43.

2 Angestellte bilden nicht erst seit Mitte der 1920er-Jahre die Grundlage für Motive oder Figuren. Wie sich zeigen wird, geht es im Folgenden um eine engere Definition des Angestelltenromans als die breitere und vermutlich alltäglichere Auffassung eines Textes, der in irgendeiner Form das Thema der Angestellten behandelt oder streift. In dieser Einengung des Genres bietet der Begriff einen genaueren Fokus auf die gesellschaftlichen Hintergründe als der häufig verwendete Begriff des ›Zeitromans‹, wie dieser sowohl in zeitgenössischen Rezensionen als auch in wissenschaftlichen Beiträgen über die hier besprochenen Romane Verwendung findet (vgl. zum Beispiel Sucker, Juliane: »Sehnsucht nach dem Kurfürstendamm«. Gabriele Tergit – Literatur und Journalismus in der Weimarer Republik und im Exil, Würzburg 2015, S. 14 bzw. 105).

nommenen Synchronisationsdruck und den damit einhergehenden Entfremdungserscheinungen zu machen.

Plakativ zeigt sich die veränderte Lebenserfahrung der Angestelltenwelt seit Mitte der 1920er-Jahre im eingangs zitierten Satz aus Ödön von Horváths *Sechsunddreißig Stunden* (1928). Als der unliebsame Untermieter Kastner die Hauptfigur Agnes Pollinger auffordert, endlich ihren Körper zu verkaufen, legitimiert er diesen Vorschlag mit dem Leitwort einer neuen Generation der Angestellten: »Rationalisation!«[3] Ob für Kastner und Agnes, die beide die mit dem Rationalisierungsdruck einhergehende Proletarisierung[4] bereits durchgemacht haben, jedoch weiter auf den schillernden Schein der Angestelltenwelt blicken, oder für alle anderen, die sich in der von einer prekären Fluktuation geprägten Bürowelt noch halten können, gilt ›Rationalisation‹ als zu bewältigende Vorgabe, die seit Mitte der 1920er-Jahre verstärkt auch abseits der Laufbänder und Fabriken wahrgenommen wird. Auch die bisher privilegierten Angestellten haben nun zu erleben, wie der Mensch zur rationalisierbaren Ware wird, ohne jedoch, dass sie dieselben politischen Konsequenzen daraus ziehen würden wie die proletarischen Massenbewegungen im ersten Viertel des Jahrhunderts.[5] Diesem unterschiedlichen Verhalten zugrunde liegen, so die vor allem durch Siegfried Kracauers Angestelltenstudie popularisierten ideologiekritischen Erkenntnisse, die verschiedenen Distinktionsachsen, entlang derer sich der Angestellte in Abgrenzung zum Arbeiter konstituiert. Dazu gehören, wie beispielsweise Stefan Scherer in seinem Aufsatz zur *Transformation des Angestelltenromans* zusammengefasst hat, der Prestigewert der ›sauberen‹ Arbeit, arbeitsrechtliche Privilegien wie Urlaub und Kündigungsschutz oder auch die räumliche wie symbolische Nähe zum Unternehmer.[6] Solche durchaus messbaren Faktoren werden maßgeblich durch eine subjektive Abgrenzung nach unten beziehungsweise eine Ausrichtung nach oben ergänzt. Als ein »Standesbewusstsein [...], das einer Kopie hö-

3 Horváth: Sechsunddreißig Stunden, 2001, S. 43.

4 Aus den ehemaligen ›Unteroffizieren des Kapitals‹», so beschreibt Kracauer diesen Prozess der Proletarisierung, »ist ein stattliches Heer geworden, das in seinen Reihen mehr und mehr Gemeine zählt, die untereinander austauschbar sind.« (Kracauer: Die Angestellten, 2013, S. 12 f.)

5 Immer wieder beklagen sich die Vertreter linker Strömungen über die fehlende Organisierung der Angestellten, die sich, so der Wunsch, gerade im Rahmen der stattfindenden Proletarisierung eigenen Interessenverbänden anschließen müssten. Exemplarisch hierfür steht der Bericht von Hilde Walter, die sich 1929 in der *Weltbühne* darüber mokiert, dass »von insgesamt 3 500 000 Angestellten [...] nur 1 300 000 in den Berufsverbänden aller Richtungen zusammengeschlossen [sind]; die überwiegende Mehrheit von 2 200 000 Menschen lebt ohne jegliche Anlehnung an eine Gemeinschaft, die ihre Interessen vertreten könnte.« (Walter, Hilde: Die Misere des neuen Mittelstandes, in: Die Weltbühne 25 (4), 22. 1. 1929, S. 132).

6 Scherer, Stefan: Stell Dich an! Literarische Transformation des Angestelltenromans (1930–1959), in: Frank, Gustav; Palfreyman, Rachel; Scherer, Stefan (Hg.): Modern Times? German Literature and Arts Beyond Political Chronologies. Kontinuitäten der Kultur: 1925–1955, Bielefeld 2005, S. 185.

herer Welten entsprach und völlig aus zweiter Hand lebte«,[7] definiert der Erzähler in *Brechers Fiasko* dieses Angestelltenbewusstsein, das glaubt, Teil einer oberen Gesellschaftsschicht zu sein. Die kopierte Scheinwelt und ihre Abgrenzung gegenüber den ArbeiterInnen konstituieren zugleich die weiteren Charakteristika des (in seiner eigenen Lebens- und Arbeitswelt durchaus ausdifferenzierten,[8] jedoch als Masse homogenisierten) prototypischen Angestellten, in dem, so Walter Benjamin im Anschluss an Kracauer, »ein neues, uniformierteres, erstarrteres, gedrillteres Kleinbürgertum herauf[kommt]. Es ist unendlich viel ärmer an Typen, Originalen, verschrobenen, aber versöhnlichen Menschenbildern als das verflossene. Dafür unendlich viel reicher an Illusionen und an Verdrängungen.«[9] Diese eindimensionale Illusion und die Verdrängung bilden, so das Verständnis Kracauers oder auch Benjamins an anderer Stelle im Anschluss an Marx, Engels und Lukács, Bestandteile des »falschen Bewusstseins«.[10] Das heißt (wie die geflügelten Worte den Kern der Aussage manchmal vergessen lassen), dass die Angestellten keine Selbstreflexion über ihr gesellschaftliches Sein und dadurch keinen oder einen falschen Klassenstandpunkt besitzen. Diesen Aspekt mit Ernst Bloch etwas plakativer auf den Punkt gebracht, hält sich der Angestellte »für einen anderen, als er ist«.[11] Bedeutsame Kontexte der entstehenden Scheinwelt bilden die neue Vergnügungskultur, die kulturelle Normen reproduziert und in ihrem Zerstreuungsangebot stabilisierend wirkt, und die schillernde Warenwelt. Analog zum Kleinbürger sind die Angestellten entsprechend eine Klasse, so Bloch weiter, »die lebt, indem sie sich belügt und belügen läßt, die nicht nur Kitsch will, sondern es größtenteils ist«.[12] Welche historischen (Spät-)Folgen damit verknüpft sind, ist bis heute umstritten. Festhalten lässt sich jedoch, dass das falsche Bewusstsein zu einer in der Literatur wie in der Realität beobachtbaren Verhaltensnorm führt, die im erwähnten Drang nach Uniformität, Drill und Abgrenzung ideologische Mitursache für die Anschlussfähigkeit der Angestellten an den aufkommenden Faschismus bildet.[13]

7 Kessel: Herrn Brechers Fiasko, 2001, S. 394.

8 Bernhard Spies zeigt beispielsweise auf, wie in *Brechers Fiasko* drei verschiedene Persönlichkeitstypen geschildert werden, die allesamt im Angestelltenmilieu verortet werden können. Vgl. Spies, Bernhard: Die Angestellten, die Großstadt und einige »Interna des Bewußtseins«. Martin Kessels Roman »Herrn Brechers Fiasko«, in: Becker, Sabina; Weiß, Christoph (Hg.): Neue Sachlichkeit im Roman, Stuttgart, Weimar 1995, S. 239 ff.

9 Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften, Bd. III, Frankfurt a. M. 1972, S. 227.

10 Benjamin, Walter: Politisierung der Intelligenz. Zu S. Kracauer »Die Angestellten«, in: Kracauer, Siegfried: Die Angestellten, Frankfurt a. M. 2013[13], S. 120.

11 Bloch, Ernst: Erbschaft dieser Zeit, Frankfurt a. M. 1985, S. 31.

12 Ebd., S. 28.

13 Tatsächlich machen Angestellte gemessen an ihrer gesamtgesellschaftlichen Anzahl einen überproportional großen Anteil der NSDAP-Mitglieder aus. (Jordan, Christa: Zwischen Zerstreuung und Berauschung. Die Angestellten in der Erzählprosa am Ende der Weimarer Republik, Frankfurt a. M. 1988, S. 53.) Frühe Elemente dieser Erkenntnis finden sich bereits bei Kracauer, später dann auch bei Bloch:

Das Sichbelügen und das Abgrenzen nach unten sind nicht nur Bestandteil der Angestelltenideologie, sondern reflektieren sich auch in der soziologischen Kategorisierung, in der die Angestellten mehrheitlich über ihre Abgrenzungsstrategien als neue Klasse verstanden werden,[14] während das ökonomische Wesensmerkmal auf den kleinsten gemeinsamen Nenner beschränkt bleiben muss, dass die Angestellten nicht am Fließband stehen. Der mögliche Verweis auf das Unterscheidungsmerkmal der körperlichen Verausgabung lässt sich mit Blick auf die (gerade in den Angestelltenromanen immer wiederkehrende) bis zur Erschöpfung arbeitende Stenotypistin nur schwer aufrechterhalten, wie auch der mögliche Bezug zur Ausbildung oder zum Lohnniveau nicht einleuchtend wäre, da beides beispielsweise im Bereich des Verkaufs nicht höher liegt als in so manchen Fabriken, die Kleiderverkäufer, wie in Angestelltenromanen mehrmals geschildert, aber in ihrer Eigen- und Fremdwahrnehmung dennoch den Angestellten zugerechnet werden. Dass sich die Klasse ›an sich‹ tatsächlich nur schlecht erfassen lässt (anders als beispielsweise das Proletariat oder die Bourgeoisie, die sich soziologisch über die unterschiedliche Verfügungsgewalt an Produktionsmitteln bestimmen ließ), muss auch der deutsche Gesetzgeber erkennen. Belässt man es im Angestelltenversicherungsgesetz von 1911 noch bei einer »kasuistischen Aufzählung«[15] von Berufsgruppen und Tätigkeiten,[16] erlässt man in der Gesetzesrevision von 1924 zumindest eine »Bestimmung von Berufsgruppen der Angestelltenversicherung«.[17] Dazu gehören neben Ingenieuren, Technikern und Büroangestellten beispielsweise auch Aufseher, »sofern sie nicht nur vorübergehend mit der Leitung oder Beaufsichtigung eines Betriebes […] und nicht überwiegend in der Arbeit an der Maschine oder sonst körperlich tätig sind«.[18] Wenngleich die Intention der Abgrenzung durchaus erkenn-

Erbschaft dieser Zeit, 1985. Schon hier vermischt sich allerdings die Kritik der Kleinbürger mit der Kritik der Angestellten.

14 Vgl. Jordan, Christa: »Wir stellen doch was vor« – Angestelltenleben und dessen Spiegelung in der Prosa am Ende der Weimarer Republik, in: Althaus, Thomas (Hg.): Kleinbürger. Zur Kulturgeschichte des begrenzten Bewusstseins, Tübingen 2001, S. 229.

15 Hartfiel, Günter: Angestellte und Angestelltengewerkschaften in Deutschland. Entwicklung und gegenwärtige Situation von beruflicher Tätigkeit, sozialer Stellung und Verbandswesen der Angestellten in der gewerblichen Wirtschaft, Berlin 1961, S. 69.

16 Das Angestelltengesetz von 1911 zeigt zudem nochmals auf, dass Angestellte kein ›Novum‹ (vgl. Scheunemann, Carla: Die weiblichen Angestellten in der Literatur der Weimarer Republik. Am Beispiel von Irmgard Keuns »Gilgi – eine von uns« und Martin Kessels »Herrn Brechers Fiasko«, Saarbrücken 2008, S. 4) sind, wenn auch deren Anzahl steigen mag, insbesondere bei den weiblichen Vertreterinnen (Jordan: »Wir stellen doch was vor« – Angestelltenleben und dessen Spiegelung in der Prosa am Ende der Weimarer Republik, 2001, S. 223).

17 Vgl. Hartfiel: Angestellte und Angestelltengewerkschaften in Deutschland, 1961, S. 69.

18 Reichsversicherungsamt (Hg.): Reichs-Versicherungsordnung mit Anmerkungen, Bd. IV, Berlin, Heidelberg 1930, S. 202. Im Rahmen solcher Aufzählungen kommt man gegen Ende der Weimarer Republik auf die sowohl in Quellen als auch in späteren historischen Studien genannte Zahl von 3,5

bar ist, belässt es das Gesetz letztlich bei einer Aufzählung, die auf mehr oder minder ›höhere‹ Berufe abzielt, ohne allerdings ein allgemeines Wesensmerkmal herausarbeiten zu wollen. Diese bis zum Gesetzgeber reichende soziologische Ungenauigkeit, was eigentlich den Angestellten ausmacht, ist für die folgenden Ausführungen jedoch nur bedingt störend, da sich die Angestelltenliteratur selbst innerhalb einer Klasse verortet, die sie affirmativ mitkonstruiert: Die Auseinandersetzung mit den Angestellten (oder auch mit der neuen Form des »Mittelstandes«, so Horváth in seinen Fragmenten, als »eine Klasse mit eigener Ideologie«)[19] legitimiert sich durch ihre in zahlreichen kulturellen Artefakten geronnene Weltanschauung.

Einschränkend erwähnt werden muss dennoch, dass die Angestellten vor allem als Masse trennscharf aufzutreten vermögen. Im Einzelschicksal jedoch erscheint die Zugehörigkeit tatsächlich schwierig und ist immer wieder Teil eines fragilen Aushandlungsprozesses. Fräulein Brückner, die Protagonistin in Christa Brücks Angestelltenroman *Schicksale hinter Schreibmaschinen*, diskutiert beispielsweise mit einem jugendlichen Arbeiter darüber, wohin sie in dessen dichotomer Ordnung von Arm und Reich, sprich von Proletariat und Bourgeoisie, denn hingehöre: »Nun sagen Sie mal, Max, Sie sprechen da von mir. Zu welchen gehöre ich denn nun eigentlich, zu den Reichen oder zu den Armen?«[20] Sie selbst negiert in einer didaktischen Ansprache an den Arbeiter die Klassengegensätze zugunsten der anzustrebenden Gemeinschaft. So stellt sich gemäß Brückner einzig die Frage nach positiven wie negativen Charakteren. Der von ihr verwendete Begriff des »Arbeitgebers«[21] wirkt allerdings ebenso verräterisch für die Mittelstandsideologie der Angestellten wie das von ihr propagierte Distinktionsmerkmal der Leistung,[22] gemäß derer sie eigentlich nach oben gehört und gerade nicht zu den Arbeitern gezählt werden will. Um sich ihre vermeintliche Individualität und Position zu sichern, rekurriert Brückner auf etablierte Vorstellungen der Angestelltenwelt, ist also in der Außenwahrnehmung durchaus eine Angestellte. Im inneren Prozess jedoch handelt es sich um einen prekären Zustand, der in Dialogen und Praktiken immer wieder von Neuem ausgehandelt wird.

Millionen Angestellten (vgl. Jordan: »Wir stellen doch was vor« – Angestelltenleben und dessen Spiegelung in der Prosa am Ende der Weimarer Republik, 2001, S. 222; Walter: Die Misere des neuen Mittelstandes, 1929).

19 Horváth, Ödön von: Der Mittelstand, in: Horváth, Ödön von: Gesammelte Werke, Bd. 4, Frankfurt a. M. 1971, S. 646.

20 Brück, Christa Anita: Schicksale hinter Schreibmaschinen, Berlin 1930, S. 94.

21 Ebd., S. 95.

22 Gerade dies reicht, so merkt die weibliche Angestellte bei Brück an, im Wechselspiel mit patriarchalen Geschlechterverhältnissen nicht aus. Als Angestellte erbringt die Protagonistin Höchstleistungen, weil sie allerdings eine Frau ist, bekommt sie zu Beginn den von ihr anvisierten Job nicht, da sich die Vorgesetzten nicht vorstellen können, eine weibliche Figur an einer Stelle mit wichtigem Kundenkontakt arbeiten zu lassen.

Schwierig wird die Abgrenzung des Angestellten zu anderen Schichten auch, wenn eine Kontinuität zum Kleinbürger ausgemacht wird.[23] So erklärt beispielsweise Ödön von Horváth 1932 in seinen *Gebrauchsanweisungen* für *Kasimir und Karoline*, dass »Deutschland, wie alle übrigen europäischen Staaten, zu neunzig Prozent aus vollendeten und verhinderten Kleinbürgern«[24] bestehe, und impliziert mit dem ›neuen Kleinbürger‹, der der Lebenswelt der Angestellten entspricht, aber zugleich in der Tradition eines bereits bekannten regressiven Typus steht, dass die ideologischen Eigenschaften der Angestellten am Vorabend des Faschismus weniger exklusiv waren, als dies selbst die ideologiekritische Soziologie wahrhaben mochte – oder aber, dass der Begriff des Angestellten noch weiter ausgedehnt werden müsste. Freilich bedient man sich in der Forschung gerne solcher Beispiele, in denen die analytische Isolation des (prototypischen) Angestellten leichter fällt. Dass es derart viele Beispiele gibt, die sich als plakative Beweise für die Angestelltenideologie beziehungsweise für die Existenz einer Klasse der Angestellten finden lassen, hat nicht nur mit der Vielfalt an soziologischen Studien, sondern ebenso mit der wirkungsmächtigen kulturellen, das heißt auch literarischen Selbstreflexion beziehungsweise Darstellung der Angestelltenwelt zu tun.

Doch wie reagiert die Literatur zu Beginn der 30er-Jahre auf die Welt der Angestellten? Die literarischen Darstellungen des Angestellten sind, so die einleitende These, an die Verschlechterung der ökonomischen Lage und an den seit Mitte der 20er-Jahre verstärkt wirkenden Rationalisierungsdruck gebunden. Spätestens ab 1925 gerät die Weimarer Republik erneut in wirtschaftliche Schwierigkeiten. Die Aktienkurse fallen, während die Arbeitslosigkeit und die Absatzprobleme steigen. Diese Krise steht in Verbindung mit dem Übergang zur restriktiveren Geldpolitik der Reichsmark seit 1924. Für diese Reformen notwendig sind unter anderem Kreditrestriktionen.[25] Diese sollen zu einer Stabilisierung der Währung und Wirtschaft führen, sorgen allerdings, durchaus gewollt,[26] ebenso für kurzfristige Wachstumseinbußen. Daher stammt auch die geläufige Bezeichnung der Wirtschaftskrise von 1925/26 als ›Stabilisierungskrise‹. Zur Folge hat diese Phase, so die Meinung mehrerer ForscherInnen, eine Intensivierung der Rationalisierungsbestrebungen. Stefan Scherer beispielsweise verbindet die Stabilisierungskrise mit dem Rationalisierungsdruck, da diese mit ihrer Stabilisie-

23 Vgl. Jordan: »Wir stellen doch was vor« – Angestelltenleben und dessen Spiegelung in der Prosa am Ende der Weimarer Republik, 2001.

24 Horváth, Ödön von: Gebrauchsanweisung, in: Horváth, Ödön von: Gesammelte Werke, Bd. 4, Frankfurt a. M. 1970, S. 662.

25 Kulla, Bernd: Die Anfänge der empirischen Konjunkturforschung in Deutschland 1925–1933, Berlin 1996, S. 34.

26 Vgl. zur verbreiteten Hoffnung auf wiederkehrende Wirtschaftskrisen als eine Art »reinigendes Gewitter […], um die Wirtschaft gesund zu halten«, beispielsweise die kompakte Einführung von Pressler, Florian: Die erste Weltwirtschaftskrise. Eine kleine Geschichte der großen Depression, München 2013, S. 67 ff.

rungsleistung zugleich eine Anpassung an die neuesten fordistischen Betriebsordnungen mit sich bringe: »Um 1925 reduziert sich die Tätigkeit auf mechanische Routine durch Büromaschinen. Der plötzliche Umbruch ist insofern einschneidend, als die Hyperinflation die scharfe Kalkulation der Lohnkosten noch erspart, so daß erst mit der Konsolidierung der Währung die nachholende Automatisierung nach dem Vorbild des amerikanischen Taylorismus auch im Büro einsetzt.«[27] Werner Plumpe stimmt in seiner Untersuchung zur betrieblichen Mitbestimmung in der Weimarer Republik dem Befund eines beschleunigten Anstiegs von Rationalisierungsbestrebungen im Rahmen der Stabilisierungskrise zu: »In diese Zeit fiel nach Überwindung der Stabilisierungskrise die 1925/6 krisenhaft beschleunigte Rationalisierung, die vor allem ein Zeichen dafür war, daß die Unternehmen mit aller Macht aus der Leistungskrise der Inflation herauswollten.«[28] Eine ähnliche Bestimmung findet sich auch bei Kracauer, der von einer neuen Rationalisierungsperiode zwischen 1925 und 1928 spricht.[29] Und Jürgen Bönig schließlich, der in seiner zweibändigen Monografie über die Einführung der Fließbandarbeit in Deutschland eine der ausführlichsten und dadurch auch differenzierteren Studien zur Rationalisierung in der Zwischenkriegszeit schrieb (die allerdings mit der Fließbandarbeit mehrheitlich auf eine bestimmte Form der Rationalisierung reduziert bleibt), datiert den Beginn einer ersten intensiven Rationalisierungswelle ebenfalls auf die Mitte der 1920er-Jahre.[30] Mit Bönig lässt sich auch festhalten, dass die fordistische Rationalisierung alles andere als ein für die Angestellten isoliertes Phänomen darstellte. Anders als die Arbeiter, die kontinuierlich und seit Längerem schon von neuen betriebswirtschaftlichen Lehren und rationalisiertem Zeitmanagement betroffen waren und nun vor allem mit der Rationalisierung in Form von Fließbandarbeit zu kämpfen hatten, traf die Rationalisierung die Angestellten unvorbereiteter. Sie hatten keine Interessenverbände, die sie vor den Folgen der Rationalisierung zu schützen versuchten – oder aber sie waren gar, wie beispielsweise die Ingenieursverbände, selbst Teil der Propagandafront für die Rationalisierung. Wenngleich die Gewerkschaften nicht besonders kritisch reagierten, versuchten sie zumindest im Bereich der Arbeitszeit Verschlechterungen zu bekämpfen, nahmen dafür allerdings andere Formen der betrieblichen Veränderung hin, da sie in der allgemeinen Rationalisierungseuphorie darauf hofften, von der gesteigerten Produktivität profitieren zu können.[31] Bönig weist zudem darauf hin, dass

27 Vgl. Scherer: Stell Dich an! Literarische Transformation des Angestelltenromans (1930–1959), 2005, S. 186; siehe auch Schulz, Günther: Die Angestellten seit dem 19. Jahrhundert, München 2000, S. 30.

28 Plumpe, Werner: Betriebliche Mitbestimmung in der Weimarer Republik. Fallstudien zum Ruhrbergbau und zur chemischen Industrie, München 1999, S. 33.

29 Vgl. Kracauer: Die Angestellten, 2013, S. 12.

30 Vgl. Bönig: Die Einführung von Fließbandarbeit, 1993.

31 Vgl. ebd., S. 120 ff. Der Allgemeine Deutsche Gewerkschaftsbund (ADGB) reagiert beispielsweise positiv auf die Rationalisierung, da man sich eine langfristige Erholung der Wirtschaft erhoffte und dafür zwar auch kurzfristige Schwankungen in Kauf nahm, in der Rationalisierung jedoch ein Mittel

der Rationalisierung, beispielsweise in Form der neuen betriebswirtschaftlichen Lehren, der Einführung von Fließbandarbeit, der verstärkten Normung oder der Steigerung der Produktivität durch Arbeitszeitmessung deren Propagierung vorausging wie folgte. So muss die Apologie der Rationalisierung nicht immer mit der Realität übereinstimmen. Nach den beiden großen deutschen Fließbandtagungen[32] von 1926 erschien 1927 beispielsweise eine Flut an betriebsspezifischer, aber auch allgemeiner Fachliteratur zur Fließbandarbeit, ohne dass daraus deren tatsächliche Verbreitung abgeleitet werden könnte:[33] Die propagandistische Ausdehnung der Rationalisierungsansprüche, die bis in die Details des Privatlebens reichen – Gustav Großmanns 1927 erschienener Ratgeber *Sich selbst rationalisieren. Wesen und Praxis der Vorbereitung persönlicher und beruflicher Erfolge* ist in seinem Titel vermutlich das beste Beispiel dafür, wie tief der Wunsch nach Rationalisierung zwischenzeitlich drang[34] –, prägte die öffentliche Wahrnehmung, unabhängig davon, wie stark Rationalisierung in unterschiedlichen Formen in den Betrieben tatsächlich vorangetrieben wurde. Wenn die Angestelltenromane also auf Rationalisierungsmechanismen reagierten, griffen sie dabei auf in der Angestelltenwelt erfolgreich propagierte Idealbilder und weniger auf tatsächliche Erfahrungen zurück. Dadurch nahm die Angestelltenliteratur das fordistische Regulationsregime mitunter als hegemonial wahr, bevor es dies im Bereich der Produktionsordnung tatsächlich wurde. Verstärkt wird diese intensive literarische Wahrnehmung der Rationalisierung durch deren zwischenzeitlich stärker werdende negative Beurteilung infolge der Krise nach 1930 und der in den stillstehenden Bändern sichtbar werdenden »Fehlrationalisierung«,[35] die umso vehementer nach einer kritischen Kommentierung oder einer affirmativen Verklärung verlangte.[36]

zur langfristigen positiven Veränderung erkannte. So schrieb der Bundesausschuss des ADGB im Juni 1925, dass die Erholung der Wirtschaft nur erreicht werden kann »durch höhere, zweckvolle Technisierung, energische Ausschaltung aller überflüssigen und verteuernden Glieder in Industrie, Handel und Geldverkehr, durch Beschränkung auf volkswirtschaftlich tragbare Gewinnquoten und durch endliche Preisgabe des durch Krieg und Inflation schädlich überspannten Produktionsapparats, ohne Rücksicht auf die Interessen der einzelnen.« (Zitiert nach ebd., S. 124.)

32 Bönig: Die Einführung von Fließbandarbeit, 1993, S. 208.

33 Vgl. ebd., S. 124.

34 Vgl. Vahrenkamp, Richard: Wirtschaftsdemokratie und Rationalisierung. Zur Technologiepolitik der Arbeiterbewegung in der Weimarer Republik, in: Gewerkschaftliche Monatshefte 34, 1983, S. 723.

35 Bönig: Die Einführung von Fließbandarbeit, 1993, S. 205. Was zwischenzeitlich aufgrund fehlender Absatzmöglichkeiten als Fehlinvestition oder Fehlrationalisierung betrachtet wird, wendet die Rüstungsindustrie nach 1933 gerne an (vgl. ebd.).

36 Bei späteren Angestelltenromanen finden die Erfahrungen von 1931 verstärkt Widerhall. So beginnt beispielsweise Karl Ottens *Der unbekannte Zivilist* mit einem Hinweis auf den 13. Juli 1931, seit dem »die Erde unter der Herrlichkeit der Stadt Berlin [grollte und wankte]« (Otten, Karl: Der unbekannte Zivilist. Geschichte eines Zeitgenossen, Stuttgart 1981, S. 1). Der 13. Juli 1931 war jener Tag, an dem die Darmstädter und Nationalbank zusammenbrach. Die Vertrauenskrise konnte notdürftig beseitigt wer-

Dass die mehrdimensionale Verschärfung des Rationalisierungsdrucks mit der wirtschaftlichen Entwicklung zusammenhängt, liegt wesentlich an den Strukturmerkmalen einer aufgrund ihrer inneren Funktionsweise krisenanfälligen Wirtschaftsordnung. So führen die ökonomischen Krisenphänomene der 20er-Jahre, die letztlich als »Realisationsproblem«[37] verstanden werden müssen, zu unterschiedlichen Antwortstrategien. Prozesse innerer Landnahme ergänzen sich mit Versuchen staatlicher Einflussnahme auf die Geldpolitik und privatwirtschaftlichen Initiativen. Auf der Ebene der versuchten Absatzsteigerung weiten sich insbesondere die bereits bestehenden reklametechnischen Strategien aus, die die Aufrechterhaltung des Konsums mittels warenästhetischer Mechanismen, das heißt mittels ausgedehnter Gebrauchswertversprechen, garantieren sollen – bezeichnend für Deutschland ist der 1929 in Berlin stattfindende Weltreklamekongress mit über 2.000 teilnehmenden Reklamefachleuten.[38] Davon betroffen sind vor allem die (bisher von den negativen Konsequenzen eher verschonten) Angestellten, da sie als Konsumenten wie Akteure umfassend die Dialektik der Konsumwelt, die zugleich Glücksversprechen wie Entbehrungserfahrung beinhaltet, zu erleben haben.[39] Erneut entspricht diese Entwicklung der mehrdimensionalen Dynamisierung der Lebenswelt, insbesondere der Steigerung des Lebenstempos. Mehr und mehr sah man sich, so drückt dies Sebastian Marx in seiner Monografie über die *Betriebsamkeit* der Weimarer Republik in einer Analogie zur monetären Krise aus, zu einem »beschleunigten Lebensrhythmus gezwungen, der sich am Tempo der Geldentwertung orientiert«,[40] ohne dass diese Dynamik in den kleineren wirtschaftlichen Erholungsphasen nochmals abflauen wollte. Zur Bausubstanz geronnenes Beispiel dieser

den, nicht jedoch die Erkenntnis, dass die Krise und die prekäre Lage der Angestellten und Arbeiter in kurzer Zeit nicht aufgehoben werden können, sondern sich vielmehr weiter verschlimmern würden.

37 Haug, Wolfgang Fritz: Kritik der Warenästhetik. Gefolgt von Warenästhetik im High-Tech-Kapitalismus, Frankfurt a. M. 2009, S. 64.

38 Vgl. Bienert: Die eingebildete Metropole, 1992, S. 102. Nachdem die Werbewirtschaft in Deutschland zwischen 1913 und 1923 praktisch zum Erliegen kam, explodierte sie nach 1923 rasant. Warenhäuser steigerten beispielsweise ihre Werbeausgaben gemessen an ihrem Umsatz zwischen 1924 und 1926 um 58,6 Prozent, und die Zahl der Anzeigenseiten in Zeitungen und Illustrierten verdoppelte sich fast zwischen 1923 und 1924 (vgl. Torp: Konsum und Politik in der Weimarer Republik, 2011, S. 86).

39 Als Angestellte der erweiterten Werbe- oder Unterhaltungsindustrie sind diese sowohl als Produzenten wie auch als Konsumenten davon betroffen. Entsprechend ließe sich, wenn auch solche Determinanten mittlerweile als verpönt gelten, das Bewusstsein der Angestellten durchaus ihrem gesellschaftlichen Sein zuordnen. Die Stellung im Produktionsprozess sorgt dafür, dass beim Angestellten »die Anpassung an die menschenunwürdige Seite der heutigen Ordnung«, so Walter Benjamin, »weiter gedieh als beim Lohnarbeiter. Seiner indirekteren Beziehung zum Produktionsprozeß entspricht ein viel direkteres Einbegriffensein in gerade jene Formen zwischenmenschlicher Beziehung, die diesem Produktionsprozeß entsprechen.« (Benjamin, Walter: Ein Außenseiter macht sich bemerkbar, in: Gesammelte Schriften, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1980, S. 220.)

40 Marx: Betriebsamkeit als Literatur, 2009, S. 7.

komplexen Entwicklung und zugleich Synthese von Verkehr, städtischer Beschleunigung, Konsum und Reklame ist der 1929 umgebaute Berliner U-Bahnhof Hermannplatz, der erstmalig einen direkten Zugang zum eben eröffneten Karstadt-Warenhaus bot und die Zirkulationswege von Konsum und Verkehr endgültig im Rahmen seiner verkehrstechnischen Beschleunigung miteinander verschränkte.

Der zur Klärung solcher Entwicklungen hinzugezogene Begriff der Warenästhetik meint in der Definition von Wolfgang Fritz Haug »einen aus der Warenform der Produkte entsprungenen, vom Tauschwert her funktionell bestimmten Komplex dinglicher Erscheinungen und davon bedingter sinnlicher Subjekt-Objekt-Beziehungen«.[41] Warenästhetik ist dadurch kein bewusstes Täuschungsmanöver, sondern eine zunehmende Notwendigkeit der Warenwelt zugunsten einer funktionierenden Wertrealisation.[42] Mit dem Begriff der Warenästhetik löst Haug das von Marx angedeutete Problem, dass sich Waren »als Werte realisieren [müssen], bevor sie sich als Gebrauchswerte realisieren können«, und sie sich zugleich »als Gebrauchswerte bewähren [müssen], bevor sie sich als Werte realisieren können«,[43] indem er auf das Gebrauchswertversprechen hinweist, das im technologisch ausdifferenzierten Produktionsprozess mehr und mehr an Bedeutung gewinnt und als notwendiger Prozess zur Verhinderung von Realisationsproblemen im Tauschakt in Erscheinung tritt. Dabei verknüpft Haug den Begriff der Schönheit auf doppelte Weise mit der Ware. Warenästhetik rekurriert einerseits »auf eine sinnliche Erscheinung, die auf die Sinne ansprechend wirkt; andererseits auf solche Schönheit, wie sie im Dienste der Tauschwertrealisierung entwickelt und den Waren aufgeprägt worden ist, um beim Betrachter den Besitzwunsch zu erregen und ihn so zum Kauf zu veranlassen«.[44] Dem ist ein immanenter Beschleunigungsdruck inhärent. So führt die einsetzende »Ersetzung von Gebrauchswertkonkurrenz durch Eindruckskonkurrenz«[45] nicht nur zu einem Anstieg an Reklameangeboten und der diese vermittelnden Medien, wie Zeitungen oder Plakate, sondern auch zu einem beschleunigten Alterungsprozess, zu einer »Beschleunigung der ästhetischen Veraltung«,[46] fassbar beispielsweise in aufkommenden Phänomenen der »geplanten Ob-

41 Haug: Kritik der Warenästhetik, 2009, S. 22.

42 Dies ist in der Beschaffenheit des Kapitals stets angelegt, wie dies Étienne Balibar einst in *Marx' Philosophie* ausführte. So sind in der kapitalistischen Wahrnehmung »das Reale und das Imaginäre unmittelbar miteinander verknüpft (in dem, was Marx als ›sinnlich übersinnlich‹ bezeichnet oder als die ›phantasmagorische Form‹ der zu ›eigenem Leben‹ verselbstständigten Waren, die ihrerseits ihre Produzenten beherrschen), oder auch die Gegebenheit der Erfahrungsgegenstände mit der Verhaltensnorm, zu deren Befolgung sie auffordern.« (Balibar, Étienne: Marx' Philosophie, Berlin 2013, S. 108.)

43 Marx: Das Kapital, Bd. I, 1968, S. 100.

44 Haug: Kritik der Warenästhetik, 2009, S. 23.

45 Ebd., S. 55.

46 Barck, Karlheinz; Fontius, Martin; Schlenstedt, Dieter u. a. (Hg.): Warenästhetik/Kulturindustrie, in: Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 6, Stuttgart 2010, S. 471.

soleszenz«,[47] die nicht nur die materielle Qualitätssenkung, sondern auch den modischen Verfall betrifft – beides tangiert die Kategorie des Neuen, die, so auch die These von Peter Bürger, abgeleitet aus der Warenform als warenästhetische Differenz, nicht jedoch als tatsächliche Veränderung verstanden werden kann.[48] Dieser Übergang von der Produktion von »dauerhaften Gütern« hin zu »schnell alternden Wegwerfprodukten«[49] ist ein komplexes Ergebnis sowohl einer ideologischen Anpassung als auch einer ökonomischen Antwort auf die Krisenerfahrungen der Vorkriegsjahre und die daraus (unbewusst) erkannte Notwendigkeit, die (Über-)Produktion mittels gesteigerten Konsums überhaupt am Laufen zu halten.

Doch gehört es nicht zum Allgemeinwissen, dass die Weimarer Republik einer solchen hier nur ansatzweise skizzierten Konsumgesellschaft nicht entsprach und vielmehr als Mangelwirtschaft beschrieben werden muss, nicht zuletzt, da es Jahre brauchte, bis das Lohnniveau wieder auf der Vorkriegsstufe angekommen war?[50] Ist es also überhaupt sinnvoll, mit Begriffen zu operieren, die vor allem ab der Nachkriegszeit Verwendung finden? Wie etliche Romane seit Ende der 20er-Jahre reflektieren und wie vor allem Claudius Torp in seiner Monografie über *Konsum und Politik in der Weimarer Republik* nahelegt, scheint die Konsumerwartung in der Zwischenkriegszeit tatsächlich gestiegen zu sein, auch wenn sich ein wesentlicher Anteil der Bevölkerung zahlreiche Konsumartikel nicht leisten konnte.[51] Dieses Paradox ergibt sich einerseits aus der langfristigen Steigerung der Relevanz von Konsumgütern, wie sie durch die zunehmende Werbung, die Massenmedien und die Kulturindustrie vorangetrieben wurde, anderer-

47 Der Begriff ›geplante Obsoleszenz‹ geht auf den New Yorker Immobilienbesitzer Bernard London zurück, der 1932 die Wirtschaftskrise mit der Einführung eines geltenden Verfallsdatums für Waren beenden wollte, um damit den Konsum und die Wirtschaft anzukurbeln. Den warenästhetischen Hintergrund dieser Prozesse beschreibt der amerikanische Historiker Christopher Lasch beispielhaft anhand von Alfred Sloan, der infolge seiner Tätigkeit im Bereich des Marketings neben Henry Ford eigentlich als zweite prägende Figur der Zwischenkriegszeit verstanden werden sollte: »As Emma Rothschild has shown in her study of the automobile industry, Alfred Sloan's innovations in marketing – the annual model change, constant upgrading of the product, efforts to associate it with social status, the deliberate inculcation of a boundless appetite for change – constituted the necessary counterpart of Henry Ford's innovations in production. Modern industry came to rest on the twin pillars of Fordism and Sloanism. Both tended to discourage enterprise and independent thinking and to make the individual distrust his own judgment, even in matters of taste. His own untutored preferences, it appeared, might lag behind curent fashion; they too needed to be periodically upgraded.« (Lasch, Christopher: The Minimal Self. Psychic Survival in Troubled Times, New York 1985, S. 29.)

48 Vgl. Bürger: Theorie der Avantgarde, 1974.

49 Bauman: Flüchtige Moderne, 2003, S. 103.

50 Vgl. zum Beispiel die These von Heinz-Gerhard Haupt, dass die Angestellten »erst 1928 das Einkommensniveau der Vorkriegszeit erreichten« (Haupt, Heinz-Gerhard: Der Konsum von Arbeitern und Angestellten, in: Haupt, Heinz-Gerhard; Torp, Claudius (Hg.): Die Konsumgesellschaft in Deutschland 1890–1990. Ein Handbuch, Frankfurt a. M. 2009, S. 147 f.).

51 Vgl. Torp: Konsum und Politik in der Weimarer Republik, 2011.

seits aber auch aus der Differenzierung der Zwischenkriegszeit in die Phasen der Inflation, der Stabilisierung und der Weltwirtschaftskrise. Während zu Beginn das Konsumniveau tatsächlich unter dem der Vorkriegszeit lag, stieg es ab Mitte der 20er-Jahre wieder rasant an. Gleichzeitig stieg die Anzahl an Angestellten als eine den Konsum (weiter-)tragende Schicht, wie zwischenzeitlich auch der durchschnittliche Reallohn erhöht werden konnte.[52] Die gesteigerte Relevanz von Konsumgütern konnte als subjektiver Erfahrungswert in den folgenden Krisenjahren nicht wieder verdrängt werden, sondern blieb als Erwartungshaltung bestehen – mit der Konsequenz, dass trotz Mangel das Dispositiv einer Konsumgesellschaft erhalten blieb.

Im vorhandenen Widerspruch zwischen gesteigerter Konsumerwartung und fehlender Konsumerfahrung liegt zugleich ein potenziell explosiver Krisenmoment. Wenn das vermittelte Bedürfnis nach Konsum steigt, wie gleichzeitig die realen Möglichkeiten zu dessen Befriedigung sinken (nochmals besonders in den Krisenjahren der 1930er-Jahre), entsteht daraus eine spannungsgeladene Differenz, die sich in sozialen Konflikten entladen kann. Dies verstärkt sich zusätzlich, wie Torp andeutet, durch den mit der Wirtschaftskrise aufkommenden Zeitzerfall. So hat schon die Studie über die *Arbeitslosen von Marienthal* aufgezeigt, dass Arbeitslosigkeit zu einer Erosion der individuellen Zeitstruktur und Zeitdisziplin führen kann, die sich im Verlust der »materiellen und moralischen Fähigkeiten [äußert], »die Zeit zu verwenden«.[53] Auch in der Arbeitswelt entstehende Depressionen können dazu führen, dass Zeitintervalle länger erscheinen, als gesunde Personen diese wahrnehmen.[54] Was sich in Marienthal als Entleerung einer sinnstiftenden Zeitwahrnehmung zeigt und sich beispielsweise im lethargischen Kartenspiel entlädt, birgt in den Metropolen Europas der Zwischenkriegszeit ein nicht unwesentliches Konfliktpotenzial. Die plötzlich zur Verfügung stehende Zeit verstärkt durch die einsetzenden, den Zeitvertreib beschleunigenden »Wanderungen durch Einkaufsstraßen, Warenhäuser und Vergnügungsparks«[55] die Wahrnehmung einer Differenz zwischen der eigenen Konsumerwartung, der Konsumerfahrung und der erblickten luxuriösen Konsumhaltung eines fremden Dritten und förderte so den spannungsgela-

52 Vgl. ebd., S. 27–98. Wenn auch die Reallohnsteigerung nicht vergleichbar mit der Nachkriegsära ist. Zudem wendet Torp berechtigterweise ein, dass allgemeine Aussagen diesbezüglich stets mit einem gewissen Vorbehalt zu lesen sind, da sowohl regionale Unterschiede vorherrschen wie auch von konjunkturellen Differenzen für die verschiedenen Industriezweige ausgegangen werden muss.

53 Jahoda, Marie; Lazarsfeld, Paul Felix; Zeisel, Hans: Die Arbeitslosen von Marienthal. Ein soziographischer Versuch über die Wirkungen langandauernder Arbeitslosigkeit, Frankfurt a. M. 1975, S. 83.

54 Weiss, Katharina; Scharlau, Ingrid: Was also ist gleichzeitig? Allgemeinpsychologische Anmerkungen zur Wahrnehmung von Gleichzeitigkeit, in: Hubmann, Philipp; Huss, Till Julian (Hg.): Simultaneität. Modelle der Gleichzeitigkeit in den Wissenschaften und Künsten, Bielefeld 2013, S. 294.

55 Torp: Konsum und Politik in der Weimarer Republik, 2011, S. 74.

denen Wunsch nach einer »kapitalistischen Gleichzeitigkeit«,[56] die aus der erstmalig bewussten Erfahrung einer vorherrschenden Ungleichzeitigkeit entsteht.

Solche Facetten der Konsumgesellschaft werden exemplarisch in Hans Falladas Angestelltenroman *Kleiner Mann – was nun?* dargestellt. Zum Beispiel begehrt Lämmchen über mehrere Wochen hinweg den Kauf einer Frisiertoilette aus dem auf Schlafzimmer fokussierten Möbelladen der – mit dem aus der Perspektive der Warenästhetik aufgeladenen semantischen Namen – »Firma Himmlisch«.[57] Alleine schon für die Betrachtung des Möbelstücks nehmen Lämmchen und Pinneberg einen mehrere Stunden andauernden Fußweg auf sich. »Gott, Junge, wenn man das so kaufen könnte!«, lässt dabei Lämmchen an einer Stelle ihr Begehren sprechen, »ich glaube, ich würde vor Freude heulen!«[58] Auch in Pinneberg regt sich immer mehr der Wunsch zum Kauf des Objekts. Denn schließlich könnte dies, so die verinnerlichten Glücksversprechen der Warengesellschaft, der Anfang eines großen Lebens sein: »Einmal müssen sie ja doch anfangen, und wenn erst ein Möbelstück da ist, werden die anderen schon nachkommen.«[59] Folglich wird die Frisiertoilette trotz knappen Geldes gekauft, was zur Folge hat, dass das Geld nun noch knapper wird.[60] Kurz vor dem Akt des Kaufs spricht sich Pinneberg noch einmal Mut zu: »Ich will es, und ich tu es, und was auch kommt, einmal will ich so gewesen sein!«[61] Dieser einmalige Akt legitimiert sich aus einer Verhaltensnorm, die Pinneberg mit dem damit konnotierten Status verbindet. In einer »Stimmung, in der man stiehlt, einen Raubmord begeht, bei einem Krawall mitmacht«,[62] erniedrigt Pinneberg, seinerseits selbst Verkäufer und Angestellter, den Möbelverkäufer, bis dieser schließlich einwilligt, die einem Schlafzimmer zugehörige Frisiertoilette auch als

56 Lethen: Neue Sachlichkeit 1924–1932, 1975, S. 28 ff.

57 »In deren Schaufenster stand nun schon seit Wochen ein Schlafzimmer, gar nicht so teuer, siebenhundertfünfundneunzig einschließlich Auflegematratzen und echtem Marmor. Aber dem Zuge der Zeit folgend, die für nächtlich frostige Wanderungen ist, ohne Nachtschränkchen. Und zu diesem Schlafzimmer, kaukasisch Nussbaum, gehörte eine Frisiertoilette.« (Fallada, Hans: Kleiner Mann – was nun?, Berlin 1933, S. 147.)

58 Ebd.

59 Ebd., S. 148.

60 Davor ist noch einmal ersichtlich, mit welch emotional aufgeladenem, entfremdetem Desillusionierungsprozess der schmale Grat zwischen Erwerb und Nichterwerb verbunden ist: »Für solche, wie sie sind, kommt nie eine Frisiertoilette in Frage, vielleicht reicht es mal zu ein paar Eisenbetten.« (Ebd.) Dies führt zu einem wichtigen, wenn auch bisher erstaunlich wenig analysierten Widerspruch der kapitalistischen Moderne. Das moderne Subjekt wird dem Zauber der Warenwelt unterworfen, es darf sich aber, besitzt es auch nur einen minimen Selbsterhaltungswillen, nicht gänzlich diesem Zauber unterwerfen, weil es sonst innerhalb kürzester Zeit pleite wäre (Strohmeyer: Zur Ästhetik der Krise, 1984, S. 210).

61 Fallada: Kleiner Mann – was nun?, 1933, S. 149.

62 Ebd.

Einzelstück zu verkaufen und gleich noch am selben Tag zu liefern.[63] Das Möbelstück dient durch die warenästhetische Aufladung dem kleinbürgerlichen Angestelltenpaar zur Abgrenzung gegenüber der Arbeiterklasse – sein versprochener Gebrauchswert beinhaltet entsprechend mehr, als ›nur‹ ein Gebrauchsmöbel zu sein. Trotz der im Roman ausgeführten zunehmenden eigenen (Re-)Proletarisierung entsteht bei den beiden Protagonisten das Bedürfnis einer sich nach unten abgrenzenden und nach oben orientierenden Angestelltenidentität. Eine solche muss jedoch beständig erneuert werden und ist nicht an den langfristigen Besitz eines bestimmten Gegenstands gebunden. So verflüchtigt sich bei Lämmchen schon am selben Abend der emotional einzigartige Bezug zum Gegenstand – wenn auch die Stelle vermutlich ebenso durch geschlechterstereotypische Vorstellungen geprägt ist: »Lämmchen hat das Nachthemd übergezogen und streift nun, auf der Bettkante hockend, die Strümpfe ab. Die legt sie über das eine Seitenschränkchen der Frisiertoilette. Pinneberg sieht mit Betrübnis, dass sie gar nicht merkt, auf was sie eigentlich ihre Strümpfe legt.«[64] Im Gegensatz zur feudalen Subjekt-Objekt-Beziehung, bei der ein Gegenstand langfristig mit einem Status konnotiert wird, konstituiert die Ware der Frisiertoilette diesen in Reflexion der warenästhetischen Versprechen im Akt des Kaufs – der von Pinneberg beschriebene einmalige Moment, sich sozial höher zu fühlen –, und weniger durch die mögliche Sichtbarkeit für andere Mitglieder der gleichen Klasse.[65] Weil der Kaufakt immer wieder von Neuem getätigt werden muss, wird das Begehren der Konsumgesellschaft auch im Roman beständig erneuert.[66] Auf die Frisiertoilette folgt die Forderung nach einem passenden

63 Im Gegensatz zu manchen seiner Zeitgenossen ist Pinneberg in diesem Moment immerhin noch zur Selbstreflexion fähig: »Und während Pinneberg all dies sagt und immer aufgeregter wird, fühlt er innen, dass er ein Schwein ist, dass er sich genau so mies benimmt wie seine miesesten Kunden. Dass er den älteren, verdatterten, sorgenvollen Herrn schweinemäßig behandelt. Und er kann doch nicht anders, er hat eine Wut auf die Welt, alle, alle sollen sie hin werden. Aber leider ist nur der ältliche Verkäufer da.« Und doch bleibt da dieses Gefühl eines gewonnenen Kampfs, vor allem dann, wenn jemand Widerspruch artikuliert: »›Wer braucht denn heute beim Bubenkopf noch eine Frisiertoilette?‹ Aber Pinneberg hört nichts. Er hat sich dies Ding, stützend und schiebend, im Berliner Straßentrubel erst richtig erkämpft.« (Ebd., S. 156.)

64 Ebd., S. 159. Diese Entwicklung der sich rasch abbauenden Subjekt-Objekt-Beziehung entspricht ebenso einem von Hartmut Rosa beobachteten Beschleunigungsvorgang der Warengesellschaft (vgl. Rosa: Beschleunigung und Entfremdung, 2013). Denn in der Konsumgesellschaft verringern sich die Halbwertszeiten der Objekte, was zu einer zunehmenden Entfremdung der Beziehung zwischen dem gekauften Gegenstand und dem besitzenden Subjekt führt.

65 Freilich spielt eine solche immer noch eine gewisse Rolle. So wird der neue Gegenstand gleich dem zu Besuch weilenden Freund Joachim Heilbutt gezeigt. Jedoch wird auch hier, sobald der Nenner aufs Geld fällt und damit die langfristigen Folgen des Einkaufs als mögliche Desillusionierung über den eigenen Zustand zutage treten, kurzum beschlossen, dass das Gespräch nun mit anderen Themen fortgeführt werden soll.

66 Hartmut Rosa macht mit Bezug auf Albert O. Hirschman darauf aufmerksam, dass die Wirkung des Kapitalismus, beständig neue Bedürfnisse zu entwickeln, damit einhergeht, diese stets wieder zu ent-

Anzug, und auf die Einrichtung der eigenen Wohnung folgt die Suche nach einer größeren und besseren Bleibe.

Etwas abstrakter wird die Konsumgesellschaft beziehungsweise deren warenästhetischer Hintergrund in Martin Kessels *Herrn Brechers Fiasko* beschrieben, insbesondere über das den beruflichen Rahmen des Romans setzende Unternehmen Uvag, die Universale Vermittlungs-Aktien-Gesellschaft. Hier zeigt sich die Warenästhetik sowohl als Antwort auf die zunehmenden Realisationsprobleme der Krise wie auch als Beschleunigungsursache. Im Umkehrschluss manifestiert sich bei Kessel zugleich die Beobachtung, wie sie beispielsweise auch anhand von Kästners *Fabian* gemacht werden kann, dass die Angestellten nicht nur als Konsumenten von der ausgedehnten Konsumwelt betroffen sind, sondern (insbesondere als Universitätsabgänger) mangels Alternativen auch als Akteure in deren Arbeitszweige hineingetrieben werden. Wie so oft unklar, welche Geschäfte die pompöse Firma eigentlich betreibt (einzig die Verbindung zum Immobilienmarkt wird an einer Stelle angesprochen, doch die Firma ist eben, wie der Name schon sagt, universal), arbeitet die Uvag an der Schnittstelle von Wirtschaft, Gesellschaft und Politik. Befähigt in den neuesten warenästhetischen Strategien kümmert sich die Vermittlungsgesellschaft (und besonders Brechers Abteilung) mittels Reklame, Vermittlungsangeboten und weiteren Dienstleistungen um eine beschleunigte Zirkulation in der Warenwelt, indem sie zwischen Käufern und Verkäufern vermittelt und Reibungswiderstand im Handel beseitigt:[67] »Die Zirkulation, die Durchpulsung, die reibungslose Energiezufuhr. Das käme allen zugute«,[68] wird dieses Ziel von Dr. Geist, Brechers Mitarbeiter und Konkurrent, später zu einer allgemeinen Verhaltenslehre erkoren. Als »Schmierung«[69] lässt sich dieser Prozess der Beseitigung von Reibung bezeichnen, was in seiner Mehrdeutigkeit zugleich »reibungslos machen«[70] wie

täuschen. Der Kaufakt bleibt so ein stets notwendiger Bestandteil der Konsumgesellschaft, dessen vorhergehendes Bedürfnis mit dem Akt nicht einfach abgeschlossen ist, sondern entweder durch die folgende Enttäuschung bleibt oder aber gleich wieder von Neuem geweckt wird, was einer Enttäuschung gleichkommt. Diesbezüglich zitiert er die übersetzten Worte von Liam Hudson aus einer Rezension zu Hirschman: »Die kapitalistische Wirtschaft gedeiht nur dann, wenn wir von unseren Einkäufen enttäuscht sind, sobald wir sie getätigt haben.« (Liam Hudson: »Undermine Yourself«, in: Times Literary Supplement 4860, S. 35, zitiert nach Rosa: Weltbeziehungen im Zeitalter der Beschleunigung, 2012, S. 164.)

67 Während an dieser Stelle die Warenästhetik betont wird, das heißt der vielfältige Prozess um die Aufladung der Waren mit einem ästhetischen Mehrwert, verweist Thomas Wegmann zu Recht auch auf das von der Uvag produzierte »Orientierungswissen«. Dessen produzierte Informationen »beschleunigen« das öffentliche Leben ebenso, »weil sie es von Rätseln und Reibung weitgehend fernhalten« (Wegmann, Thomas: Dichtung und Warenzeichen. Reklame im literarischen Feld 1850–2000, Göttingen 2012, S. 386).

68 Kessel: Herrn Brechers Fiasko, 2001, S. 459.

69 Ebd., S. 19.

70 Ebd.

die vielfältigen direkten wie indirekten Bestechungsmöglichkeiten umfasst, die auch im idealen Marktgeschehen nicht ausgeschlossen werden können. Vor allem aber dient das Schmieren einer widerstandslos funktionierenden Mechanik, von der Kessels Romanwelt besessen ist. Sowohl für den Auftraggeber als auch für die Uvag selbst, deren eigenes Portfolio wächst, muss Wert möglichst rasch und stockungsfrei realisiert werden. Dafür notwendig ist eine Internalisierung des neuesten Tempos, vor allem für die an den Tauschgeschäften beteiligten Akteure und Mitarbeitenden – und dies geschieht kontraintuitiv, so der mehrfache ironische Seitenhieb des Romans, in Zusammenarbeit mit den neuesten technischen Entwicklungen auf dem Bürostuhl sitzend weitaus effektiver, als eine rennende Körperbewegung dies je zu bewerkstelligen vermöchte.[71] Freilich funktioniert auch der durch die Uvag vorangetriebene Synchronisationsdruck nicht reibungslos, sondern verstärkt bestehende Widersprüche. Entgegen den früheren Explosionen durch aufgestaute Energie und deren Transformation zur Masse verpufft die aufkommende Reibungsenergie nun allerdings ergebnislos unter der Oberfläche. Dort hinterlässt sie, wie sich noch zeigen wird, eine morbide Welt der Angestellten, die in der kalten Atmosphäre des Nicht-Lebendigen und des Leerlaufs gefangen bleiben oder aber handlungsohnmächtig in Individualität versickern. Das Gespenst, das in Kessels Roman nunmehr in Gestalt der Angestellten umhergeht, ist, in Differenz zu Marx' prophezeitem Gespenst, als lethargisches oder isoliertes Subjekt nicht mehr nur kein gefährlicher und geschichtsträchtiger Akteur mehr, sondern zugleich eine unlebendige und dennoch nicht totzukriegende Gestalt des Immergleichen der Warenwelt.

Der Druck, sich der rasenden Zirkulation der Warenwelt anzupassen, wird, um ein letztes prototypisches Beispiel zu nennen, auch in Otto Roelds 1930 erschienenem Angestelltenroman *Malenski auf der Tour* geschildert. Die Expansion der Warenwelt mitmachend – Malenskis Musterkoffer wiegt 180 Kilogramm –, unterwirft sich dieser im Geiste der Sachlichkeit sowohl einem der ökonomischen Ordnung unterstellten Bewusstsein – »Malenski ist kein Rebell: ein brauchbarer Angestellter muß immer die Geschäftsinteressen über die eigenen stellen«[72] – als auch der Synchronisation mit einer als umfassend wahrgenommenen Betriebsamkeit – »man dreht und windet sich im Höllenkessel des Betriebs, in den man sich stürzen muß, in den man mitgerissen

71 Die Internalisierung der Anforderungen zeigt sich, wie Christa Karpenstein-Eßbach aufgezeigt hat, auch im Leben der kulturinteressierten Angestellten der Uvag: »Kessels Angestellte vermitteln sich selbst mit der Propaganda, die der Inhalt ihrer Arbeit ist.« (Karpenstein-Eßbach, Christa: Dienst und Distinktion. Zu Martin Kessels Roman »Herrn Brechers Fiasko«, in: Balint, Iuditha; Schott, Hans-Joachim (Hg.): Arbeit und Protest in der Literatur vom Vormärz bis zur Gegenwart, Würzburg 2015, S. 143.) Konträr zur Beschleunigungsvermittlung der Uvag steht die ironisierte Darstellung der real und nicht ideell stattfindenden Arbeitswelt, in der die Angestellten scheinbar gar nicht so viel tun und in ihrem Eigenempfinden oftmals nur funktionslos herumsitzen.

72 Roeld, Otto: Malenski auf der Tour, Berlin 2018, S. 52.

wird. Kommt nie zur Ruhe. Nie …«.[73] Täglich geht es für die Verkäufer auf Reisen. Bewegung ist alles, Stillstand bedeutet nichts als Umsatzeinbußen. So ist selbst der Mund der Geschäftsreisenden zu Geschäftszwecken »immer in Bewegung [zu] halten«.[74] Die daraus resultierende fehlende Entfaltungsmöglichkeit führt bei Malenski zu einer inneren Verbitterung, gepaart mit einer unfreiwillig entbehrenden Sexualität und zu zunehmenden Wahnvorstellungen, bei denen die Kluft zwischen betrieblicher Anforderung und Entfremdung immer offener sichtbar wird, die allerdings auch beim Angestellten Malenski nicht zur Explosion, sondern zur repressiveren Anpassung führt. Die ununterbrochene Reisetätigkeit alleine ist allerdings noch kein Epochenmerkmal. Auch Malenskis Vorgänger, der alternde und kränkelnde Lazarus Grab, der, wie der bezeichnende Name anklingen lässt, »seiner Zeit nachhinkte«,[75] war stets auf Reisen. Der Unterschied zwischen heute und gestern, so Grabs Lektion kurz vor seinem Ableben, liegt vielmehr in der Verschlechterung der Geschäftslage (was allerdings als festes Motiv der Dialoge zwischen Geschäftsreisenden wenig Aussagekraft besitzt), in der Aufhebung fester Kundenbeziehungen und in der Zunahme des reklamegebundenen Vorgehens. Habe man sich früher noch in Ruhe um die Kunden gekümmert und ein persönliches Verhältnis zu ihnen gepflegt, rast man heute von einem Kunden zum nächsten und schmiert ihnen dabei »Honig ums Maul«.[76] Wer sich dieser Entwicklung nicht anpasst, das heißt, wer sich nicht mit den hegemonialen Vorgaben synchronisiert, hat in der Gegenwart nichts verloren. »An dieser neuen Zeit starb auch der alte Grab«,[77] und zwar gerade dann, als er sich in kurzer Auflehnung über die herrschenden Zustände und die betrügerischen Mitarbeiter enerviert.

9.1 Der Angestelltenroman und die Transformation der Beschleunigungserfahrung

Dass Fallada, Roeld oder Kessel mit ihren Romanen auf wirtschaftliche Entwicklungen reagieren, ist als Prämisse für die folgenden Ausführungen entscheidend: Als Gradmesser für die Veränderung in der Welt offenbart die Angestelltenliteratur deren Mechanismen.[78] Dass es dabei vornehmlich Romane sind, mit denen die Angestellten begut-

73 Ebd., S. 70 f.

74 Ebd., S. 77.

75 Ebd., S. 72.

76 Ebd., S. 77.

77 Ebd., S. 71.

78 Etwas allgemeiner formuliert dies Sabina Becker bezüglich neusachlicher Zeitromane nach 1929: »Alle neusachlichen Angestelltenromane [in Beckers Sammelband besprochen werden die bekannten Romane von Keun, Kästner, Fallada, Fleißer, Tergit und Kessel; Anm. d. Verf.], zugleich auch Romane der Weltwirtschaftskrise, entstehen nach dem Jahr des New Yorker Börsenkrachs. Die öko-

achtet werden, scheint am Rande bemerkt kein Zufall. Volker Klotz führte dies in einer frühen Studie von 1970 sowohl auf das ›Was‹, das heißt auf die »unverzüglich festgehaltene aktuelle zeitgenössische Wirklichkeit« des Romans, der sich »dem bald eng gestreuten, bald weit gestreuten Nebeneinander« verschiedener Phänomene widmet, also den Totalitätsanspruch,[79] als auch auf das ›Wie‹ des Romans zurück, also auf die darin implizierte Distanz des schreibenden Subjekts im Gegensatz zur Lyrik und der »epischen Fiktion«, die »den Eindruck erzeugen [kann], die gegenständliche Welt selbst stelle den Anspruch und schreibe das Verfahren vor, möglichst lupenrein und umweglos, nachgerade authentisch zu Wort zu kommen«.[80] Die sachliche Authentizität des Angestelltenromans lebt zugleich von »Reduktionsstrategien«,[81] für die der Roman ein etabliertes (und nicht ausgesprochen sachliches) Handlungsrepertoire kennt. So viel lupenreines Panorama die verschiedenen AutorInnen stets zu schildern versuchen, so vereinfacht wird dies bezüglich der Romanhandlung oder Handlungsstränge immer wieder auf einfache Muster reduziert: Schicksal, Liebe, Heirat und Dreiecksgeschichten bilden für fast alle Angestelltenromane prägende Handlungsstränge.[82] Scheinbar gehen die Schreibenden davon aus, dass der Blick auf die Angestellten gerade dann ermöglicht wird, wenn letztlich irgendetwas traditionell Romanhaftes geschieht.

Zahlenmäßig erlebt das Genre des Angestelltenromans vor allem ab 1930 eine kurze Konjunkturphase.[83] Stefan Scherer hebt in seiner Studie zur Transformation des Ange-

nomische Krise, besonders in ihren Auswirkungen auf die Klasse der Angestellten, erweist sich als wichtigstes neusachliches Sujet nach 1929. […] Das Schicksal der Angestellten während der Weltwirtschaftskrise [ist] […] eines der wichtigsten Themen neusachlicher Literatur.« (Becker, Sabina: Neue Sachlichkeit im Roman, in: Becker, Sabina; Weiß, Christoph (Hg.): Neue Sachlichkeit im Roman, Stuttgart, Weimar 1995, S. 17.)

79 Siehe dazu auch Sebastian Marx, der mit Bezug zu Klotz die Dominanz des Romans Ende der 1920er-Jahre ebenfalls bemerkt und dessen Totalitätsanspruch betont: »Als Gattung der Totalität vermag der Roman eine Vielzahl komplexer neuer Diskurse zu integrieren, ›der Roman als empiriefreudigste Gattung‹ (Klotz, Volker: Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin, Reinbek bei Hamburg 1987, S. 11) scheint prädestiniert, die umfassenden Veränderungsprozesse zu verarbeiten« (Marx: Betriebsamkeit als Literatur, 2009, S. 11).

80 Klotz: Forcierte Prosa. Stilbeobachtung an Bildern und Romanen der Neuen Sachlichkeit, 1983, S. 80.

81 Jordan: »Wir stellen doch was vor« – Angestelltenleben und dessen Spiegelung in der Prosa am Ende der Weimarer Republik, 2001, S. 242.

82 Vgl. ebd., S. 232.

83 Neben den heute bekannteren Romanen von Erich Kästner (*Fabian*, 1931), Gabriele Tergit (*Käsebier*, 1931), Martin Kessel (*Brechers Fiasko*, 1932), Irmgard Keun (*Gilgi, eine von uns*, 1931) oder Hans Fallada (*Kleiner Mann – was nun?*, 1932) könnte man dazu exemplarisch auch die folgenden (mehrheitlich in Vergessenheit geratenen) Werke zählen: Fedor von Zobeltitz (*Dagmar springt in die Freiheit*, 1930), Maria Gleit (*Abteilung Herrenmode. Roman eines Warenhausmädels*, 1933), Albert Klaus (*Die Hungernden*, 1932), Wilhelm Speyer (*Ich geh aus und du bleibst da*, 1930), Mela Hartwig (*Bin ich ein überflüssiger Mensch*, 1931 beim Verlag eingereicht, allerdings zu Lebzeiten nicht erschienen), Otto Roeld (*Malenski auf der Tour*, 1930), Christa Brück (*Schicksale hinter Schreibmaschinen*, 1930), der klassen-

stelltenromans zwei Faktoren hervor, in deren Tradition sich dieser bewegt und die dessen Aufstieg überhaupt ermöglichten.[84] Einerseits existiert eine Verbindungslinie zur »reportagennahen und zeitdiagnostischen Tatsachenliteratur, die seit 1925 unter der Formel ›Neue Sachlichkeit‹ verhandelt wird. […] Zum anderen ist der Angestelltenroman ein Diskurs-, Medien- und Markteffekt: Der Angestelltenroman ist eine literarische Reaktion auf Kracauers berühmte Sammlung physiognomischer Sozialreportagen in der Frankfurter Zeitung von 1929 wie auf die technisch-mediale Wahrnehmungsform der Großstadt Berlin, die Döblins ›Verkehrsroman‹ Berlin Alexanderplatz (1929) zum ›Epos‹ des ›modernen‹ Lebens aufbereitet.«[85] Ein entsprechendes Stadtbild zeigt sich später beispielhaft in *Brechers Fiasko*. Dass die Angestelltenromane vor allem um 1930 auf ein Phänomen reagieren, das schon früher einsetzt, hat, so Scherer weiter, mit der dreifachen Konstituierung des Genres zu tun:[86]

> »Es literarisiert eine neue, empirisch als Massenphänomen beobachtbare Wirklichkeit in der Linie einer journalistischen und medienbewußten Reportagenästhetik der neuen Sachlichkeit; genauer: eine soziale Formation, die mit den bekannten Kategorien nicht erfaßbar und daher auf andere Formen der Unterscheidung angewiesen ist, mit Bourdieu formuliert: auf die Akkumulation symbolischen bzw. kulturellen Kapitals. Das Genre reagiert zum zweiten auf einen popularisierten soziologischen Diskurs zwischen Empirie und Kulturkritik, der auf die Etablierung der

kämpferische Versuch von Rudolf Braune (*Das Mädchen an der Orga Privat*, 1930) oder dessen rechter Gegenpart von Karl Aloys Schenzinger, der mit dem NSDAP-Parteieintritt seines Protagonisten endet (*Man will uns kündigen*, 1931) (zur Auflistung unter anderem: Scherer: Stell Dich an! Literarische Transformation des Angestelltenromans (1930–1959), 2005, S. 194). Karl Ottens als Fortsetzungsgeschichte erschienener *Der unbekannte Zivilist* (1932) kann ebenfalls zu den Angestelltenromanen gezählt werden, löst sich jedoch zunehmend von der Angestelltenwelt, indem er seinen Protagonisten, den Bankangestellten Franz Pachmann, zu einem dem aufkommenden Faschismus entgegengesetzten Aussteiger werden lässt, der erst in Abkehr von der vergnügungssüchtigen Welt ein Leben abseits der Langeweile und Angst vor dem Stellenabbau erleben kann. Nicht dazu gehört Rudolf Brunngrabers *Karl und das 20. Jahrhundert* (1932), der zwar wie fast alle Angestelltenromane auch ein Arbeitslosenroman ist, jedoch im proletarischen Milieu spielt, und dessen Protagonist Karl sich deswegen von anderen Figuren unterscheidet, so er beispielsweise mit Rückbezug auf eine proletarische Moral keine eigenschaftslose Rechenmaschine sein will: »Er ist ein Mensch voll Vergangenheit.« (Brunngraber: Karl und das zwanzigste Jahrhundert, 1999, S. 209.)

84 Vgl. Scherer: Stell Dich an! Literarische Transformation des Angestelltenromans (1930–1959), 2005, S. 190 ff.

85 Ebd., S. 190 f.

86 Scherer begegnet dem Angestelltenroman auch narratologisch, indem er beispielsweise (mit Ausnahme von Kessels *Herrn Brechers Fiasko*) auf die Dominanz einer personalen Erzählsituation hinweist (vgl. ebd., S. 194 ff.).

Soziologie als Selbstverständigungswissenschaft über Phänomene der modernen Gesellschaft reagiert.«[87]

Erst mit der Popularisierung der Soziologie, insbesondere durch Kracauers Angestelltenstudie (1930), war die Etablierung des literarischen Genres möglich.[88] Entsprechend lassen sich in etlichen Angestelltenromanen Bezüge zu Kracauers Studie finden.[89] Hinzu kommt das dritte konstituierende Moment, dass Angestelltenromane, wie etwa Kessels oder Tergits Romane anschaulich belegen, stets auch »Arbeitslosenromane«[90] sind und somit auf einen Zustand der 1930er-Jahre reagieren, in dem die prekäre Lage subjektiv wie objektiv zur dauerhaften und individuell spürbaren Krise geworden ist. »Wir leben provisorisch, die Krise nimmt kein Ende!«,[91] spricht Erich Kästners Fabian diese prekäre Lage als dauerhafte Krise an.[92] Freilich gab es Krisen-

87 Ebd., S. 196 f.

88 Kracauer war nicht der einzige Autor, der sich in der soziologischen Annäherung versuchte, jedoch vermutlich der populärste. Andere Studien existieren von Emil Lederer, Theodor Geiger, Carl Dreyfuß oder Hans Speier (vgl. Stüssel, Kerstin: In Vertretung. Literarische Mitschriften von Bürokratie zwischen früher Neuzeit und Gegenwart, Tübingen 2004, S. 201). Dabei kann grob unterteilt werden in konservative Studien, die in den Angestellten tatsächlich eine Klasse erkennen wollten, die den bisherigen Klassenantagonismus aufweicht oder zerstört, etwas, das sich am besten mit dem Begriff ›Mittelstand‹ beziehungsweise einer »gesellschaftsstabilisierenden Mittelstandsideologie« (Jordan: Zwischen Zerstreuung und Berauschung, 1988, S. 12) charakterisieren lässt (z. B. Theodor Geiger), und den linken Studien, die in den Angestellten vor allem eine spezifische Ausformung bisheriger Klassengegensätze sahen (z. B. Kracauer, Dreyfuß) (vgl. Spies: Die Angestellten, die Großstadt und einige »Interna des Bewußtseins«, 1995, S. 237). Zur These, dass die gesteigerte öffentliche Wahrnehmung beziehungsweise Darstellung und die sozialwissenschaftlichen Studien über die Angestellten zusammenhängen und dass dies zu einer Sonderstellung der Angestellten in Deutschland im Vergleich zu anderen Ländern führt, vgl. Mangold, Werner: Angestelltengeschichte und Angestelltensoziologie in Deutschland, England und Frankreich. Über den Zusammenhang von sozialpolitischer und sozialwissenschaftlicher Themenfindung und Problemstrukturierung, in: Geschichte und Gesellschaft. Sonderheft 7, 1981, S. 11–38.

89 Jordan: Zwischen Zerstreuung und Berauschung, 1988, S. 157.

90 Scherer: Stell Dich an! Literarische Transformation des Angestelltenromans (1930–1959), 2005, S. 197; Jordan: Zwischen Zerstreuung und Berauschung, 1988, S. 17. Im Rahmen der Angestelltenliteratur entstehen auch explizitere Arbeitslosenromane, etwa Rudolf Braunes *Junge Leute in der Stadt*. Albert Klaus wie auch Bruno Nelissen-Haken nennen ihre beiden Romane gar explizit einen »Arbeitslosenroman« (*Die Hungernden: ein Arbeitslosenroman* bzw. *Der Fall Bundhund: ein Arbeitslosenroman*). Als Ironie der Geschichte wurde der auf dem Arbeitsamt arbeitende Bruno Nelissen-Haken nach dem Erscheinen seines Romans selbst entlassen, da man fürchtete, dass dessen Geschichte über die Probleme der Arbeitsvermittlung die bestehenden Probleme weiter anheizen würde (vgl. Luttenberger, Julia Alexandra: Verwaltung für den Sozialstaat – Sozialstaat durch Verwaltung? Die Arbeits- und Sozialverwaltung als politisches Problemlösungsinstrument in der Weimarer Republik, Berlin 2013, S. 456).

91 Kästner, Erich: Fabian. Die Geschichte eines Moralisten, München 2006, S. 62.

92 Sabine Becker führt diesen Grund auch als biografisches Argument für die literarische Hinwendung zu den Angestellten an: »Die Konzentration auf die Angestellten in den Zeitromanen nach 1929 hat

wahrnehmungen auch in früheren Romanen, die das Leben der Angestellten thematisieren, beispielsweise in Hermann Ungars *Die Verstümmelten* von 1923. Doch darin – quasi als Probe aufs Exempel, dass Ungars Roman gerade kein Angestelltenroman im späteren Sinne ist – erscheint Arbeitslosigkeit nicht als strukturelles Problem (seit 16 Jahren arbeitet der Protagonist Franz Polzer als Bankangestellter), sondern als singuläres Ereignis infolge spezifischer Handlungen des Protagonisten.[93] Krisenhaft ist diese Gesellschaft ebenfalls, vor allem aber aufgrund ihrer kafkaesken Entfremdung durch monotone Tätigkeiten und der inzestuös-gewaltvollen Verhältnisse an der Schnittstelle von Proletariat und Kleinbürgertum, aus dem sich das Bewusstsein seiner Protagonisten bildet und das sich als gesellschaftliche Verfallserscheinung zur grausamen Verstümmelung verdichtet.

Inhaltlich werden die Angestelltenromane durch ein überschaubares Gewebe an Motiven und Diskurselementen gerahmt, wie sich einleitend durch eine kleine intertextuelle Beobachtung beschreiben lässt.[94] Die oftmals Kurt Tucholskys Rezension zu Heinrich Manns *Der Untertan* zugeschriebene Radfahrer-Ideologie,[95] also der Typus, »der untertänig und respektvoll nach oben himmelt und niederträchtig und geschwollen nach unten tritt«,[96] der allerdings auch zuvor schon bekannt war, beispielsweise 1906 in den Reiseerinnerungen von Heinrich Hansjakob,[97] wird von Kracauer im Zusammenhang mit der Eigenschaft mancher Angestellten, insbesondere der höheren Abteilungsleiter, ebenfalls erwähnt: »Radfahrer ist ein verbreiteter Übername für gewisse Chargierte – sie bücken sich nach oben und treten nach unten.«[98] Dies bleibt nicht ohne Widerhall. »[S]olche Radfahrer, die nach unten treten und nach oben einen Buckel machen?«,[99]

dabei mit der sozialen Herkunft der AutorInnen zu tun: Als Angehörige dieser Schicht selbst durch die Krise bedroht, tritt bei Fallada, Kästner, Kessel, Keun, Fleißer und Tergit das Schicksal der Arbeiter in den Hintergrund.« (Becker: Neue Sachlichkeit im Roman, 1995, S. 10.)

93 Bezüglich der Rolle der ökonomischen Struktur ganz ähnlich funktioniert auch Ernst Gregorys Roman *Der Konfektionsbaron* von 1923, in dem bei tüchtiger Arbeit der Erfolg als Angestellter möglich ist (vgl. Jordan: Zwischen Zerstreuung und Berauschung, 1988, S. 300).

94 Freilich könnte man ebenso legitim auch auf die zahlreichen Unterschiede zwischen den verschiedenen Angestelltenromanen aufmerksam machen. Es genügt hier allerdings der Hinweis, dass Walter Delabar dies für die Figur Brecher ansatzweise schon gemacht hat (vgl. Delabar, Walter: »Wie doch der Kopf einen Menschen zugrunderichten kann!« Einige Überlegungen zu Martin Kessels »Herrn Brechers Fiasko«, in: Stockinger, Claudia; Scherer, Stefan (Hg.): Martin Kessel (1901–1990), Bielefeld 2004, S. 215).

95 Die Behauptung, dass das Zitat auf Tucholsky zurückgeht, findet sich zum Beispiel bei Cherubim, Dieter: Sprachliche Aneignung der Wirklichkeit. Studien zur Sprachgeschichte des neueren Deutsch, Berlin 2017, S. 568.

96 Tucholsky, Kurt: Der Untertan, in: Die Weltbühne 15 (13), 1919, S. 317.

97 Hansjakob, Heinrich: Sonnige Tage. Erinnerungen, Stuttgart 1906, S. 122.

98 Kracauer: Die Angestellten, 2013, S. 38.

99 Baum, Vicki: Menschen im Hotel, Berlin 1929, S. 272.

fragt Kringelein in Vicki Baums *Menschen im Hotel* zeitgleich mit Kracauer. »In dieser Stadt und diesem Lande der Radfahrer, nach oben buckeln, nach unten treten«,[100] beschreibt Miermann in Tergits *Käsebier* seine Umgebung. »Radfahrer muss man sein, oben bücken, unten treten – Sie machen es aber umgekehrt«,[101] wird Pachmann von seinem Freund im Gegensatz zur Mehrheit in Ottens *Der unbekannte Zivilist* beschrieben. Ob Kracauer selbst für die Popularisierung der Redewendung verantwortlich ist, lässt sich nicht belegen. Zumindest aber durchdringt der explizite Verweis auf diesen Radfahrer oder aber die implizite Figurenzeichnung durch eine solche Radfahrer-Ideologie etliche Angestelltenromane.

Daneben existieren weitere inhaltliche Gemeinsamkeiten der verschiedenen Angestelltenromane. Neben der erwähnten Zunahme warenästhetischer Strategien, der Arbeitslosigkeit, dem spezifischen Habitus der Angestellten oder auch der Thematik der Selbstmorde wird von den Angestelltenromanen auf der Ebene des (oftmals handlungsarmen) Plots beziehungsweise auf der Ebene kleinerer Handlungssequenzen immer wieder auf eine beschleunigte Zirkulationsbewegung verwiesen, die als Ergebnis der Rationalisierung auftritt und zu einem verstärkten Synchronisationsdruck führt. Immer schneller müssen sich die Menschen in ihrer Identität oder in ihren kulturellen Vorlieben den sich selbst ebenso flexibel wandelnden Vorgaben anpassen. Auf Ebene des Plots heißt dies beispielsweise, dass kurzfristige Zeiträume bei weitem die langfristigen Entwicklungsgeschichten überwiegen: Weniger als zwei Jahre reichen aus, um aus jemandem einen Star zu machen und ihn wieder fallen zu lassen (Tergit: *Käsebier*), innerhalb kürzester Zeit können Menschen entlassen und neu angestellt werden (Braune: *Das Mädchen an der Orga Privat*) und 36 Stunden genügen, um den Menschen einmal durchzureichen (Horváth: *Sechsunddreißig Stunden*). Auf der Ebene kleinerer Handlungssequenzen zeigt sich dies beispielsweise darin, dass einige wenige Annoncen und Plakate ausreichen, um in kürzester Zeit über einen Verkaufserfolg oder Misserfolg zu entscheiden (Kessel: *Herrn Brecher*), oder dass episodenartig neue Arbeitsstellen ohne einen Bezug zum vorherigen Job geschildert werden (Brück: *Schicksale hinter Schreibmaschinen*). Jedoch erscheint selbst in diesen Fällen die Zirkulationsgeschwindigkeit, mit der sich der Mensch als Ware bewegt, zu langsam. Sprich, der wahrgenommene Synchronisationsdruck bleibt auch dann bestehen, wenn man die Vorgaben zu erfüllen vermag. Zur Folge hat dies eine ständige Anpassungsleistung, ein desynchronisiertes Ausscheiden oder aber (gerade in Fragen der Freizeit) einen Griff zu technischen Hilfsmitteln: Als rasende Umlaufware kann der Mensch nur noch mit Präparaten[102] oder technischen Apparaten bestehen, und sei dies auch nur als Hoffnungsschimmer.

100 Tergit, Gabriele: Käsebier erobert den Kurfürstendamm, Berlin 1932, S. 93.

101 Otten: Der unbekannte Zivilist, 1981, S. 63.

102 Kessel beschreibt beispielsweise einen Fußballspieler von Eintracht Frankfurt als »Kokainist« (Kessel: Herrn Brechers Fiasko, 2001, S. 314.), der damit seine Leistung zu steigern glaubte.

Eugen Reithofer, enttäuscht über Agnes, die zur abgemachten Stunde nicht auftauchen will, bringt diese bereits vom Sechstagerennen bekannte Logik in Horváths *Sechsunddreißig Stunden* auf den Punkt: »Wenn ich ein Auto hätt, dann tät mich keine versetzen, vorausgesetzt, dass sie kein Auto hätt, dann müsst ich nämlich ein Flugzeug haben.«[103] Noch erscheint das Auto wie schon in den amerikanischen Reiseberichten als durch die Warenwelt selbst zur Verfügung gestellte Bewältigungsmöglichkeit. Doch zugleich kann dieses, wie die Menschen die zunehmende Obsoleszenz erkennen müssen, infolge seiner Expansion als Konsumartikel nie ausreichen, da Geschwindigkeit, verstanden als Macht- und sozialer Distinktionsfaktor, nach immer größerer Geschwindigkeit verlangt. Dem enthalten ist nochmals der immanente Beschleunigungsdruck der Warenästhetik: Sinkt die Zeit, in der eine Ware ein Gebrauchswertversprechen als Distinktionsmerkmal anzupreisen vermag, beispielsweise ihre Geschwindigkeit, verringert sich entweder die Zeit bis zum Erscheinen neuer Konsumartikel oder es erhöht sich der Drang zur noch spektakuläreren Inszenierung.

Diese Zunahme warenästhetischer Strategien bedeutet nicht, dass jeder Konsumartikel immer größer angepriesen wird, bis irgendwann alles zur öffentlichen Verkaufsschau wird, sondern vielmehr, dass warenästhetische Strategien in unterschiedlicher Form zunehmen und sich die Gesellschaft mehr und mehr in eine Gesellschaft des Spektakels verwandelt. Weniger um die konkrete, historisch nicht linear ablaufende Chronologie soll es im Folgenden aber gehen – »Die Reklame bemächtigt sich des Lebens«,[104] kritisiert Walter Mehring bereits 1921 und nicht erst 1925 oder 1930 –, denn um die damit verknüpften Prozesse der Beschleunigung beziehungsweise der Synchronisation und Desynchronisation und ihre literarische Wahrnehmung. Dazu gehörten, so die erweiterte These, eine eigentümliche Abkehr vom Politischen beziehungsweise eine entstehende Kluft zwischen kritischer Bestandsaufnahme und resignativer oder melancholischer Perspektivlosigkeit und daraus folgender Affirmation herrschender Zustände infolge fehlender Handlungsmöglichkeiten, was mit den zur Resignation neigenden Bewältigungsstrategien der sozialen Beschleunigung zu tun hat. Der erste Teil der These über den Charakter der Angestelltenliteratur ist nicht besonders innovativ.[105] Selbst die

103 Horváth: Sechsunddreißig Stunden, 2001, S. 103.

104 Mehring, Walter: Hoppla! Wir leben! Gedichte, Lieder und Chansons, Berlin 1984, S. 79.

105 Als Überblick zur These der ›resignativen, affirmativen Tendenz‹ vgl. Becker: Neue Sachlichkeit im Roman, 1995, S. 13 f. Becker erwähnt in ihrer Einleitung den politischen Hintergrund der Kritik, hält dieser jedoch die mittlerweile etablierte Forschungsmeinung entgegen, dass zumindest das »Präfaschismus-Verdikt« abzulehnen sei und auch sonst von einer komplexeren Wirkungsweise ausgegangen werden könne. Resignation beispielsweise müsse nicht zwingend als politisches Verdikt verstanden werden, sondern könne auch im Kontext einer »anti-expressionistischen Komponente« gelesen werden. Und auch die Abwesenheit »parteipolitischer Festlegung« bedeute nicht zwingend Affirmation. Was bezüglich der Intention der Autoren und Autorinnen sicherlich zutreffend ist, darf bezüglich des politisch Unbewussten durchaus angezweifelt werden, sowohl was den Umgang mit Synchro-

trivialsten Angestelltenromane verschonen den Leser nicht mit der Darstellung elender Zustände. So gibt es vermutlich keinen literarischen Versuch über die Angestelltenwelt nach 1930, bei dem Arbeitslosigkeit, Rationalisierungsdruck, Selbstmorde oder drohendes Elend nicht als negativ konnotierte Realität angesprochen werden würden. Dem entgegen gestalten sich jedoch die aufgezeigten Auswege, die im besten Fall in der antizivilisatorischen Flucht (Otten: *Der unbekannte Zivilist*), im schlechtesten Fall in der die Klassen negierenden Volksgemeinschaft (Schenziger: *Man will uns kündigen*) enden.[106] Affirmation zeigt sich in den Angestelltenromanen nicht in einer kitschigen Überblendung der gesellschaftlichen Realität, sondern in der fehlenden Perspektive durch ein Nicht-Überwinden des falschen Bewusstseins, so die bekannte These über die Angestelltenideologie.

Auch Kessel und Tergit versuchen sich in einer Kritik des Bestehenden, die bezüglich des kritisierten Gegenstands, das heißt hinsichtlich des Kulturbetriebs beziehungsweise der Bürowelt, durchaus scharf ausfällt. Jedoch entkoppeln sie diese Kritik in ihren Romanen von der Sphäre des politischen wie des ökonomischen Verständnisses und den daraus abgeleiteten kollektiven Perspektiven. Man könnte dies als bürgerlich-humanistische Ideologiekritik ohne revolutionäres Subjekt und Handeln bezeichnen – im Zentrum steht nicht eine Klasse, sondern der Mensch. Käsebier, als bestes Beispiel hierfür, ist zugleich Ergebnis wie Inbegriff dieser Entwicklung. Aus der Arbeiterschaft und ihrem politischen Milieu einmal herausgeholt – bevor er an den Kurfürstendamm wechselt, hängen in dessen Stube noch Porträts von »Marx und Bebel«[107] an der Wand –, entpolitisiert er sich, sodass er sich, in seinen Vorführungen um gesellschaftliche Harmonie bemüht, konträr zur zunehmenden gesellschaftlichen Polarisierung und Verschärfung des auferlegten Synchronisationsdrucks des Politischen entledigt: »Das Programm wollte er, der Unpolitische, in dieser erregten Zeit möglichst nur auf das Menschliche beschränken.«[108] Und während Tergit, auf politisch konnotierte Begriffe verzichtend, einen Roman über die Entfremdung verfasst, ohne diese explizit anzusprechen,[109] und für ihre Figuren ohne politische und kollektive Handlungsoption bleibt, bezieht sich Kessel in seinem Roman erst noch auf Marx, um dann – auf Nietzsche und Max Stirner umgeschlagen[110] – dem kollektiv politischen Handeln als Option ebenfalls zu entkom-

nisation und Beschleunigung als auch was die heute verpönte parteipolitische Festlegung betrifft, die bezüglich kommunistischer Perspektive nicht einfach Parteigebundenheit, sondern ebenso progressive kollektive Handlungsmöglichkeiten umfasst.

106 Zur Ideologie der Harmonisierung vgl. Jordan: »Wir stellen doch was vor« – Angestelltenleben und dessen Spiegelung in der Prosa am Ende der Weimarer Republik, 2001, S. 231.

107 Tergit: Käsebier erobert den Kurfürstendamm, 1932, S. 193.

108 Ebd., S. 269 f.

109 Vgl. Stephan, Inge: Stadt ohne Mythos, in: Becker, Sabina; Weiß, Christoph (Hg.): Neue Sachlichkeit im Roman, Stuttgart, Weimar 1995, S. 308.

110 Das Nietzsche-Zitat zu Beginn des Romans (»Man wählt die Dialektik nur, wenn man kein anderes

men.[111] Kessels Bezug zu Stirner wird nicht nur in der individual-anarchistischen Haltung Brechers sichtbar, sondern auch in dessen intellektueller Einzigkeit, aufgrund derer er sich nicht im gleichen Ausmaß rationalisieren lässt wie seine Mitarbeitenden.[112] Die »verirrte, überspitzte Intellektualität und letzthin eine romantische Selbstverblendung« Stirners, dieses »Querkopf[s]«, wie ihn in dieser Art »jedes Jahrhundert birgt«, dessen Leben allerdings ebenso in einem »Fiasko« endet, so Kessel in einem 1936 erstmals erschienenen Essay über Stirner, passen als Beschreibung auch auf Brechers Charakter und Lebensweg.[113] Einher geht damit allerdings ebenso eine Zuwendung zum Ich zugunsten einer Abgrenzung gegenüber der Masse. Deswegen nützt es auch nichts, Brecher nachträglich als »Gegenbild«[114] des prototypischen Angestellten verkaufen

Mittel hat. Sie kann nur Notwehr sein, in den Händen Solcher, die keine anderen Waffen mehr haben. Man muß sein Recht zu erzwingen haben: eher macht man keinen Gebrauch von ihr.«) fiel in der Neuauflage allerdings weg (vgl. Jordan: Zwischen Zerstreuung und Berauschung, 1988, S. 146).

111 Auch wenn Christa Jordan der Figur Brecher viel abgewinnen kann, muss sie doch festhalten: »Brecher entlarvt [die] Angestelltenmentalität. Doch er gelangt nicht darüber hinaus, sie systematisch begründend und einordnend – in diesem Sinn bleibt er selbst im Angestelltenbewußtsein befangen.« (Ebd.) Auch Michael Grisko beschreibt in seiner wohlwollenden Rezension zur Neuauflage von *Brechers Fiasko* die auffällige Abwesenheit politischer oder privater Alternativen, denen sich Kessel bewusst zu entziehen versucht (vgl. Grisko, Michael: Martin Kessel: »Herrn Brechers Fiasko«, in: Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik 6, 2001, S. 268 f.). Bernhard Spies spricht davon, dass in Abgrenzung zum falschen Bewusstsein in *Brechers Fiasko* als Konsequenz der »vollkommenen Anpassung des Bewusstseins an die soziale Wirklichkeit der Arbeitskräfte im fortgeschrittensten Sektor der Gesellschaft […] nicht die kleinste Andeutung der Perspektive [zu finden ist], daß innerhalb des Verblendungszusammenhangs die Notwendigkeit seines Aufbrechens angelegt ist« (Spies: Die Angestellten, die Großstadt und einige »Interna des Bewußtseins«, 1995, S. 242). Brecher hält sich also nicht für einen anderen, als er ist, sondern ist das, was er ist und kann dadurch gar kein richtiges Bewusstsein entwickeln. An dieser Beobachtung kritisiert Walter Delabar, dass angesichts der neuen Erfahrungen einerseits »der Problemdruck in Richtung Kodifizierung und Reglementierung größer zu sein [scheint] als der Druck, die verhärteten Funktionszusammenhänge zu durchbrechen oder zu übersteigen« (Delabar: »Wie doch der Kopf einen Menschen zugrunderichten kann!« Einige Überlegungen zu Martin Kessels »Herrn Brechers Fiasko«, 2004, S. 224), andererseits, dass die Figuren von Kessels Roman im Dilemma des nicht möglichen richtigen Lebens im falschen feststecken, entsprechend Perspektiven nicht einfach einnehmen könnten, ohne dadurch die real vorhandene Ambivalenz aufzulösen. Doch damit verschiebt der zweite Punkt das Problem lediglich. Denn nicht um das tatsächlich nicht vorhandene utopische Refugium im Jetzt, sondern um die Frage der Handlungsmöglichkeit könnte sich die Perspektive drehen. Verschiebt sich diese allerdings zur individualisierten Kritik, dann entsteht einzig daraus und nicht aus der ambivalenten Situation selbst die fehlende Perspektive.

112 Vgl. Karpenstein-Eßbach: Dienst und Distinktion. Zu Martin Kessels Roman »Herrn Brechers Fiasko«, 2015, S. 140.

113 Kessel, Martin: Der Einzige und die Milchwirtschaft, in: Kessel, Martin: Ehrfurcht und Gelächter. Literarische Essays, Mainz 1974, S. 12. bzw. 24.

114 Jordan: »Wir stellen doch was vor« – Angestelltenleben und dessen Spiegelung in der Prosa am Ende der Weimarer Republik, 2001, S. 246.

zu wollen, der in seiner satirisch-ambivalenten Position »eine letzte Möglichkeit des Appells«[115] darstelle.[116] Keinem der Protagonisten der beiden Romane gelingt der Anschluss an die noch immer existierenden progressiven Massenbewegungen ihrer Zeit, keiner erklimmt die Sphäre des Ereignishaften und keiner erblickt auch nur annähernd die Möglichkeit, an den verhängnisvollen Strukturen anzusetzen oder zumindest explosiv im Grundwiderspruch Kapital/Arbeit zu wirken – der in den beiden Romanen angesprochene Streik betrifft in *Käsebier* einen einzelnen, alternden Redakteur, dessen Protest nicht einmal bemerkt wird, und in *Brechers Fiasko* Arbeiter, zu denen Brecher zwar den Kontakt sucht, was jedoch aufgrund seiner Eigenheiten nicht gelingen will.[117] Dieses Ausbleiben kollektiver Handlung ist durchaus typisch für die Angestelltenromane.[118] Eine Ausnahme bildet einzig Rudolf Braune, der in seinem Roman *Das Mädchen an der Orga Privat* den Streik als kollektive Handlungsoption anklingen lässt und mit einem Verweis auf den Kampf schließt, der nicht an einzelnen Figuren hängen bleiben darf.[119] Doch nicht nur Streik und Arbeitskampf hallen in den Angestelltenro-

115 Ebd.

116 Dass auch 1932 die letzte Möglichkeit nicht der unklare Appell, sondern die kollektive Handlung gewesen wäre und zeitweise auch war und dass selbst der Appell, wenn man diesen annähernd als politische Kategorie verstehen will, weitaus schärfer und deutlicher ausfallen konnte als bei Kessel, der ihn nicht verschärft, sondern abschwächt, hat Karl Otten in *Der unbekannte Zivilist* deutlich gemacht. Nach dessen Lektüre wird sichtbar, so Roland Wiegenstein in seinem Nachwort, »dass es nicht weit her ist mit der fable convenue von den armen ›Unpolitischen‹, die von nichts gewusst haben. Denn: man konnte eine ganze Menge wissen.« (Wiegenstein, Roland: Nach (beinah) fünfzig Jahren. Ein Nachwort, in: Otten, Karl: Der unbekannte Zivilist, Stuttgart 1981, S. 232.) Ob dieses Urteil auch auf Kessels Appell zutrifft, sei infrage gestellt. Immerhin weist auch Jordan darauf hin, dass die Krisenstimmung in Brechers Roman eher »existenziell denn als politisch-wirtschaftliche« (Jordan: »Wir stellen doch was vor« – Angestelltenleben und dessen Spiegelung in der Prosa am Ende der Weimarer Republik, 2001, S. 245) wahrgenommen wird, entsprechend sich die Lösungsansätze in ersterem und nicht in letzterem Feld artikulieren.

117 Vgl. dazu Bernhard Spies: »Die Sympathie mit dem Streik der Uvag-Arbeiter im dritten Teil des Romans ändert nichts daran. Die Auskunft darüber, was ihn mit der Arbeiterbewegung verbindet, kommt über die Phrase, ihr gehöre die Zukunft, nicht hinaus. Der Streik der Arbeiter einschließlich der Andeutung, Brecher habe ihn durch das Verfassen eines Liedes unterstützt, bleibt eine Episode, die weder in die Handlung noch in die Charakterisierung des Protagonisten integriert ist.« (Spies: Die Angestellten, die Großstadt und einige »Interna des Bewußtseins«, 1995, S. 246.)

118 Sichtbar wird dies beispielsweise auch in *Kleiner Mann – was nun?*, dessen Protagonisten sich bewusst von politischen Kollektiven abgrenzen, in Christa Brücks *Schicksale hinter Schreibmaschinen*, die das Einzelschicksal in der Volksgemeinschaft betont, oder in Mela Hartwigs *Bin ich ein überflüssiger Mensch?*, deren Protagonistin nach dem Besuch einer politischen Veranstaltung zu der Erkenntnis kommt, dass sie nicht zur Solidarität mit anderen tauge.

119 Nicht in allen Bereichen allerdings tritt der Klassenkampf automatisch als fortschrittliche Perspektive auf. Gemäß Kerstin Stüssel diene dieser zwar als Kulminationspunkt, führe dabei jedoch gleichzeitig zu einer »Reetablierung der Kleinfamilienstruktur« (Stüssel: In Vertretung, 2004, S. 217). Diese historisch nicht unbekannte Dialektik des Klassenkampfs, der seit seiner frühen Form konträre Ent-

manen nur noch aus der Ferne, auch Solidarität und politische Anschlussmöglichkeiten haben sich entfernt. Man könnte all dies, gerade in *Brechers Fiasko*, auch als exemplarische Fallstudie von Kracauers Analyse der Angestellten lesen, der zufolge jene keinen progressiven politischen Anschluss finden, obwohl sie es eigentlich müssten. Doch es scheint eben durchaus zeittypisch für die Angestelltenromane, dass sie nicht nur das Elend ihrer Protagonistinnen und Protagonisten exemplifizieren, sondern selbst Ausdruck ihres Gegenstands sind und diesen dadurch reproduzieren. Tatsächlich vermittelt Kessels Roman, so die Lektüre von Christa Jordan und auch die rückblickende Interpretation des Autors selbst,[120] wie die Welt ziel- und perspektivlos erscheint und vor sich hinvegetiert, wie man sich dies im Bewusstsein der Angestellten vorzustellen hat. Dies funktioniert allerdings nicht nur als Darstellung eines Bewusstseinszustands, sondern entspricht zugleich einer Positionierung, indem dieser Befund durch den Ro-

wicklungen kennt, beispielsweise, indem weibliche Arbeiterinnen gerade aufgrund der klassenkämpferischen Praxis zum Schutz am Arbeitsplatz aus der Erwerbstätigkeit wie auch aus der Imagination des Klassekampfs verdrängt werden, wurde unlängst von Patrick Eiden-Offe untersucht (vgl. Eiden, Patrick: Die Poesie der Klasse. Romantischer Antikapitalismus und die Erfindung des Proletariats, Berlin 2017). Die Rückbesinnung auf traditionalistische familiäre Strukturen als Gegenbild zur entfremdeten Welt findet sich stärker noch in anderen Angestelltenromanen, beispielsweise in Christa Brücks *Schicksale hinter Schreibmaschinen,* worin Familie nicht nur als utopisches Ideal, sondern vermittels einer tierischen Mutter auch als konkreter Rettungsanker angesichts einer drohenden Vergewaltigung auftaucht (zur Einschätzung über Brücks Roman vgl. Fähnders, Walter: Über zwei Romane, die 1933 nicht erscheinen durften. Mela Hartwigs »Bin ich ein überflüssiger Mensch?« und Ruth Landshoff-Yorks »Roman einer Tänzerin«, in: Axel E. Walter (Hg.): Regionaler Kulturraum und intellektuelle Kommunikation vom Humanismus bis ins Zeitalter des Internet. Festschrift für Klaus Garber, Amsterdam 2005, S. 174; Jordan: Zwischen Zerstreuung und Berauschung, 1988, S. 118). Allerdings kommt der Roman sowohl bei Fähnders, Jordan als auch bei Stüssel (vgl. Stüssel: In Vertretung, 2004, S. 216) etwas schlecht weg, was unter anderem auf eine vernichtende Kritik Kurt Tucholskys zurückgeht, der Brück fehlende Kollektivität und eine »falsche Bürgerlichkeit« vorwirft (vgl. Tucholsky, Kurt: Schicksale hinter Schreibmaschinen, in: Die Weltbühne 52 (49), 1930, S. 940). Die Kritik an der Betonung der Gemeinschaft und der Negierung von Klassengegensätzen ist zutreffend, es sei aber betont, dass Brücks Roman wie kein anderes Werk der Angestelltenliteratur die sexuelle Ausbeutung der weiblichen Angestellten schonungslos offenlegt und zugleich die zwar bis ans Äußerste zermürbende, aber dennoch stets mögliche Verteidigung der sexuellen Integrität weiblicher Angestellten am Arbeitsplatz sichtbar macht. Wenn sich dies in Zeiten der Weigerung, das Problem sexueller Übergriffe als Ausdruck herrschender Ordnung zu erklären, als individuelle und nicht als kollektive Leistung zeigt und gerade deswegen derart stark angegriffen wird, ist dies vermutlich durchaus symptomatisch für einige blinde Flecken in der Geschichte progressiver oder gar marxistischer Analysen.

120 »Für utopische Hoffnungen läßt Martin Kessel in seinem Roman keinen Raum.« (Jordan: Zwischen Zerstreuung und Berauschung, 1988, S. 170.) Kessel selbst beschreibt die Ausweglosigkeit, die keine bessere Moral zugelassen hätte, in einem späteren Nachwort: »Es schien mir alles höchst baufällig und schief, andererseits auch höchst anmaßend und verknöchert. Von Moral konnte kaum die Rede sein, das war alles fiktiv.« (zitiert nach ebd.).

man reproduziert wird, da die Romanwelt und ihre Protagonisten keine Perspektive abseits der ins Resignative fallenden Kritik zu bieten haben.

Neu ist diese Kritik an den fehlenden Perspektiven nicht. Erich Kästners *Fabian* musste sich eine solche in den letzten neunzig Jahren infolge der bekannten Rezension von Walter Benjamin über die linke Melancholie wohl am häufigsten anhören.[121] Heute allerdings nehmen Forschungsmeinungen zu, die Kästners Roman wissenschaftlich und literaturkritisch zu rehabilitieren versuchen. Dasselbe gilt auch für Romane wie *Brechers Fiasko* oder *Käsebier*, denen die Forschung mehrheitlich positiv begegnet. Der älteren Kritik einer fehlenden emanzipatorischen politischen Positionierung hält Juliane Sucker bezüglich *Käsebier* beispielhaft für die zunehmend wohlwollende Forschungsmeinung entgegen, dass erstens der vermeintlich kritisierte »Verzicht auf parteipolitische Argumentation und Wertung einstreuende Erzählerkommentare« nicht angemessen sei, »da eine unfokalisierte Erzählsituation hier offenbar mit der Autorenfunktion identifiziert werde«,[122] was fälschlicherweise einen Autor voraussetze, der nicht nur die Gegenwart analysiert, sondern zugleich eine Perspektive bieten müsse. Zweitens werde (wie so oft) die kritische Satire des Romans übersehen.[123] Doch erst im Referenzrahmen für kollektives Handeln oder aber in der ideologiekritischen Dekonstruktion oder Kenntlichmachung des falschen Bewusstseins als solches und nicht seiner Phänomene liegt das emanzipatorische Potenzial des Politischen. So ist weder Tergit noch Kessel ein kritischer Impetus abzusprechen – auch wird von beiden nicht verlangt, dass sie mit ihren Romanen die Welt verändern –, jedoch implementiert dieser allein noch keine emanzipatorische Politik, verstanden als Ausdruck eines gesellschaftlichen Kräfteverhältnisses im Rahmen wirkender Widersprüche und des Versuchs, sie zu überwinden. Sucker selbst betont dies mitunter, ohne entsprechende Konsequenzen daraus zu ziehen. So schreibt sie, wie der Titelheld Käsebier nicht zu Wort kommt, »was als Einsicht der Autorin in den Verlust einer ordnenden Instanz der geschichtspolitischen Ereignisse verstanden werden kann«.[124] Nicht diese Einsicht ist bezüglich seiner Leistung zu bemängeln, sondern die Folgeleistung im Sinne der im Roman vollzogenen Reproduktion des falschen Bewusstseins und der ausbleibenden Handlungsmöglichkeiten aufgrund fehlender Kenntlichmachung beziehungsweise nicht vollzogener Auflösung der strukturierenden Widersprüche. So wird in *Käsebier* der Gegensatz zwischen Angestellten und Arbeitern, wie Kracauer über das Bewusstsein der Ange-

121 Zur Kritik an Kästner vgl. zum Beispiel Benjamin: Linke Melancholie. Zu Erich Kästners neuem Gedichtbuch, 1972; für einen Überblick vgl. Delabar, Walter: Linke Melancholie? Erich Kästners Fabian, in: Döring, Jörg; Jäger, Christian; Wegmann, Thomas (Hg.): Verkehrsformen und Schreibverhältnisse. Medialer Wandel als Gegenstand und Bedingung von Literatur im 20. Jahrhundert, Wiesbaden 1996, S. 15 f.

122 Sucker: Sehnsucht nach dem Kurfürstendamm, 2015, S. 140.

123 Siehe hierzu auch die Fußnote zu Kessels satirischem ›Appell‹.

124 Sucker: Sehnsucht nach dem Kurfürstendamm, 2015, S. 189.

stellten schreibt, als »Klassengegensatz empfunden, obwohl er es im entscheidenden Punkt und auf lange Strecken nicht mehr ist«.[125] Freilich erkennt der Roman den Käsebier umgebenden Schein an, allerdings nicht als Einsicht, sondern unaufgelöst und naturalisiert als gesellschaftlicher Status quo einer Epoche in ihrer umfassenden Kulturindustrialisierung. Darin vorherrschende Distinktionsmerkmale werden zwar oberflächlich auf ihre Funktion hin befragt, doch die schillernde Realität erscheint zugleich als Ursache wie als Fundament einer nicht mehr veränderbaren Ungleichheit. Falsches Bewusstsein bedingt im Umkehrschluss aber die Möglichkeit des geschichtlichen Handelns (und gerade darin liegt der emanzipatorische wie politische Aspekt des Begriffs). Dies jedoch realisiert sich erst in der Kenntlichmachung des falschen Bewusstseins und nicht bereits in der resignativen Kenntnisnahme individueller Schicksale und deren durch die Unterhaltungsindustrie beschleunigten Verfallsgeschichte. Der Schein der Warenwelt wird bei Tergit exemplarisch für die Angestelltenromane zwar anhand der Vergnügungskultur erlebt und beschrieben, nicht jedoch dessen Tiefenstruktur sichtbar gemacht, die in den Klassenverhältnissen Form annimmt.

Diese bekannte und anhaltende Diskussion um das kritische oder politische Potenzial der Angestelltenromane (oder in größerem Ausmaß der Neuen Sachlichkeit) füllt ganze Bücher und kann hier nur ansatzweise wiedergegeben werden. Es sei jedoch Folgendes vorangestellt, um daran eine weiterführende Hypothese anzuknüpfen: Womöglich hängt die Entpolitisierung nicht nur mit der politischen Stoßrichtung einer Schicht von kleinbürgerlichen AutorInnen der Angestelltenwelt oder mit deren aus der Arbeitsstellung entstehendem Bewusstsein zusammen, wie beides von Kritikern neusachlicher Literatur immer wieder bemängelt wurde,[126] sondern ebenso mit einem stellungsspezifischen Umgang mit dem für die Angestellten verschärften Synchronisationsdruck der sozialen Beschleunigung. Wenn die anfängliche Beobachtung zutrifft, dass sich die prägnant erfahrbaren Phänomene der sozialen Beschleunigung infolge des zunehmenden Rationalisierungsdrucks und der warenästhetischen Verkaufsstrategien vom Produktionsprozess in den Bereich der Kultur und Reklame verschieben, verändern sich dadurch fälschlicherweise auch die erwogenen Handlungsspielräume. Etwas platt ausgedrückt folgt der Verschiebung dominanter Beschleunigungserfahrungen vom Bereich der Produktion in den Bereich der Realisation oder Konsumation eine zweite, für die Frage der emanzipatorischen Politik viel fatalere Verschiebung der politischen Aktionsebene vom kollektiven Subjekt der Arbeiterklasse hin zur individualisierten intellektuellen Kritik vonseiten des Angestellten – natürlich nur dann, wenn das falsche Bewusstsein um die Strukturen und Stellungen und die Synchronisation

125 Kracauer: Die Angestellten, 2013, S. 84.

126 Vgl. zum Beispiel die Kritik Walter Benjamins in der *Autor als Produzent*, der den Autoren der Neuen Sachlichkeit vorwirft, nur den Produktionsapparat zu bedienen und stets noch mit ihrer bürgerlichen Klassenherkunft verknüpft zu sein.

mit dem System, wie Helmut Lethen bereits angedeutet hat, von der Literatur beziehungsweise den AutorInnen mitgetragen wird.[127] Der sozialen Beschleunigung begegnet man nicht mehr im geschlossenen Raum der Produktions- oder Weiterverarbeitungsstandorte, wie etwa im Lager oder im Hotel in Kafkas *Verschollenem*,[128] sondern sie wird selbst in Fragen der arbeitsweltlichen Rationalisierung vornehmlich als kulturelle Erscheinung wahrgenommen, ohne sich jedoch noch auf ihre strukturellen Ursachen beziehen zu können oder zu wollen.[129] Käsebier als Ergebnis rationalisierter Medienarbeit und als Ausdehnung kommodifizierter Lebensbereiche, der vor allem aber als kulturelles Verfallsprodukt gelesen wird, ist das beste Beispiel hierfür – nicht nur, weil der Roman die Perspektive von der Arbeitswelt der Unterhaltungsindustrie bewusst zugunsten ihrer Kulturprodukte verschiebt.

Das heißt nicht, dass Phänomene der sozialen Beschleunigung in der Angestelltenliteratur nicht kritisch begutachtet werden, exemplarisch etwa deren bereits bekannte Prozesshaftigkeit. Oftmals zeigt sich erneut die prägende Dialektik der Beschleunigung, die nicht ohne Momente des Stillstands auskommt, sichtbar etwa in der ziellosen Bewegung des Städtischen – der Kurfürstendamm erscheint bei Tergit als »organisierter Leerlauf«,[130] so eine zeitgenössische Rezension. Karl Ottens Protagonist Franz Pachmann fürchtet sich vor der Stadt Berlin, wo er als Teil des Getriebes einzig »im Kreise das Karussell ziehen«[131] kann, und Martin Kessel beschreibt Berlin in einem Aphorismus als Ort, in dem »Bewegung ein[em] zeitraubenden Stillstand entspricht«.[132] Ein anderes Beispiel für das verwobene Verhältnis von Beschleunigung und Stillstand, wie es auch in den Angestelltenromanen auftaucht, ist das Bewusstsein der urbanen Subjekte. Die Berliner Unterhaltungswelt ist voller »Leerlaufexistenzen«,[133] wie Gabriele Tergit die Akteure in ständiger Bewegung ohne Fortschritt bezeichnet. Die Angestellten leiden unter einem »Lawinenbewusstsein«,[134] wie es in *Brechers Fiasko* heißt. Dieses hindert sie zugleich am Weiterkommen, wie sie in städtischer Betriebsamkeit in ständige Bewegung versetzt zwar müde werden, jedoch nie zur Ruhe kommen. Dafür verantwortlich

127 Mit Walter Fähnders' Paraphrase von Helmut Lethen lässt sich die Neue Sachlichkeit unter anderem unter dem Eindruck eines »Akt[s] der Synchronisation« verstehen, also in ihrem Versuch, literarisch oder kulturell mit den technisch-ökonomischen Entwicklungen gleichzuziehen (vgl. Fähnders: Avantgarde und Moderne 1890–1933, 2010, S. 234).

128 Die sitzenden Angestellten in *Brechers Fiasko* sind im Gegensatz zu den wuselnden Angestellten in Kafkas *Verschollenem* Ausdruck hiervon.

129 Der Proletarisierung der Autoren im Rahmen der Rationalisierung folgt wie bei den Angestellten keine Proletarisierung des Bewusstseins, sondern ein verstärkt falsches Bewusstsein anhand einer Verklärung der Stärke kultureller Interventionsmöglichkeiten.

130 Sucker: Sehnsucht nach dem Kurfürstendamm, 2015, S. 156.

131 Otten: Der unbekannte Zivilist, 1981, S. 157 f.

132 Kessel, Martin: Gegengabe. Aphoristisches Kompendium für hellere Köpfe, Darmstadt 1960, S. 41.

133 Tergit, Gabriele: Atem einer anderen Welt. Berliner Reportagen, Frankfurt a. M. 1994, S. 53.

134 Kessel: Herrn Brechers Fiasko, 2001, S. 285.

gemacht werden neue Antriebskräfte. Während es bei Kessel die Bürowelt im Allgemeinen ist, sind es in Tergits *Käsebier* die Tageszeitungen, die als neuer gesellschaftlicher »Taktgeber«[135] auftreten und als Ursache eines Drucks erscheinen, der das Leben wie auch den Konsum kultureller Waren einem beschleunigten Takt anzupassen versucht. Darin bedient man sich des Menschen sowohl als Konsumenten wie als zu formenden Rohstoff. Wie zu erwarten, kennt eine solche Gesellschaft zugleich Ausschlussmechanismen für all diejenigen, die den gesellschaftlichen Anforderungen nicht mehr genügen. Doch auch für diejenigen, die den Anschluss halten, scheint die neue Welt mehr Entfremdung denn Erfüllung zu bieten, wie die genannten Leerlaufexistenzen belegen, die sich in ständiger zielloser Bewegung und ununterbrochener und zugleich sozial entfremdeter Kommunikation am Telefon durch Berlin bewegen.[136] Einer Bewegung ohne Fortschritt unterliegt auch die Kultur um den Sänger Käsebier, die in ihrem durch Austauschbarkeit geprägten Warencharakter jede Nachhaltigkeit und dadurch Fähigkeit zur Geschichte verloren hat. Selbst der Mensch Käsebier ist zur Ware geworden, um den herum »im hektischen Tempo des Marktes«[137] »beschleunigte Handlung«[138] passiert, die er aber nicht selbstbestimmt zu handhaben vermag. In solchen Beispielen zeigt sich erneut der Widerspruch zwischen reversibler und irreversibler Zeit. Jedoch wird Irreversibilität im Abschied an das Politische nun vor allem noch als Ausschluss und nicht mehr als geschichtliche Möglichkeit dargestellt. Während Käsebiers individuelles Schicksal irreversibel durch dessen Aufstieg und Fall geprägt ist und er sich am Ende von seiner Künstlerkarriere verabschieden muss, befinden sich die Zeitungsmarken, die Stars und die mit beidem verbundenen Arbeitsstellen im reversiblen Wandel der Warenzirkulation: Vom Untergang der einen Zeitung profitiert die andere, auf ein hegemoniales Werbeprodukt folgt das nächste und mit dem Niedergang des einstigen Schlagerstars kommt schon der nächste empor. Dies ist vergleichbar damit, wie in *Brechers Fiasko* mit der Entlassung einer Person die nächste folgt und (als Verdinglichungserfahrung) die Maschinerie des großstädtischen Betriebs ihren ewigen Gang zu gehen vermag. Mensch und Kultur sind als Rohmaterial zu betrachten, das entsprechend den Anforderungen des Markts immer wieder neu geformt oder vernichtet werden kann. Einen Ausweg scheint es auf keiner Ebene mehr zu geben. So findet der lähmende Stillstand seinen Ausdruck in der resignativen Haltung der Angestelltenromane, deren Vorstellungskraft sich in der Darstellung des Leerlaufs erschöpft, da die Über-

135 Wrobel, Dieter: Mediensatire wider die Entpolitisierung der Zeitung. Journalismuskritik in Romanen von Gabriele Tergit und Erich Kästner, in: Fähnders, Walter; Josting, Petra (Hg.): »Laboratorium Vielseitigkeit«. Zur Literatur der Weimarer Republik, Bielefeld 2005, S. 280.

136 Zum Verhältnis Entfremdung und Telefon in Tergits Roman vgl. Stephan: Stadt ohne Mythos, 1995, S. 303.

137 Ebd., S. 296.

138 Wrobel, Dieter: Vergessene Texte der Moderne. Wiederentdeckungen für den Literaturunterricht, Trier 2010, S. 135.

windung dieses Zustands im Sinne einer Frühform des kapitalistischen Realismus nicht mehr vorstellbar scheint.

9.2 Käsebier: Die beschleunigte Kultur Berlins

Tergits Roman spielt innerhalb zweier Jahre zwischen 1929 und 1931 und handelt vom rasanten Aufstieg des Arbeiterkünstlers Käsebier und dessen unmittelbar folgendem Fall. Käsebier ist eigentlich ein unbedeutender lokaler Sänger. Äußerlich bringt er nicht die besten Voraussetzungen zum Star mit sich: »Strampelbein, Mundwinkel nach oben, Seligkeit im Augenlied, die Ohren stramm aufgerichtet. Käsebier war kein Adonis, kein Harry Liedtke, kein Menjou, keiner, von dem die Mädchen träumten, keiner, der das erotische Ideal vorlebt.«[139] Es ist einem Zufall geschuldet, dass Käsebiers Karriere überhaupt ins Rollen kommt – entscheiden sich die Agenten der Kulturindustrie dafür, jemanden zu fördern, kann fast jeder, so vermittelt dieser Zufall, im modernsten Berlin zum Star werden.[140] Als die Redaktion der *Berliner Rundschau* darüber diskutiert, wie die Donnerstagsseite zu gestalten sei – der bereits vorgefertigte Artikel über den Schneematsch kann aufgrund anhaltend kalter Temperaturen und fehlenden Matsches nicht erscheinen –, kommt dem jungen Redakteur Emil Gohlisch die Idee, einen Bericht über Käsebier zu verfassen. Als nur einer von vielen Vorschlägen wird der Artikel allerdings nicht sofort publiziert, sondern erscheint erst ein paar Wochen später. Als daraufhin auch der Literat Otto Lambeck dem Käsebier einen Artikel widmet und diesen in Verdoppelung der von Gohlisch gewählten Wörter als »unterschätzt«[141] charakterisiert, müssen andere Medien mitziehen. »Die erste Schlagzeile bekommt einer, weil er noch keine hat, – die nächste bekommt er, weil er schon eine hatte«,[142] fasst Dieter Wrobel diese Dynamik der boulevardisierten Berliner Tagespresse zusammen. Käsebier gewinnt innerhalb kurzer Zeit an Berühmtheit. Dies vermag bisherige Mängel zu überblenden. Das ungenügende Äußere transformiert sich beispielsweise in ein Bild der Authentizität, die, wie der Roman später mit einem ironischen Seitenhieb auf das Verhalten der männlichen Zuschauer bemerkt, beim Publikum anzukommen scheint: »Das Publikum glaubte ihm, fühlte himmlische Sehnsucht, auch wenn die Hand des Gatten nach den Siebensachen grapschte.«[143] Später tourt Käsebier mit seinen Volksliedern durch ganz Deutschland und reist auf dem Höhepunkt seiner Karriere sogar nach Eng-

139 Tergit: Käsebier erobert den Kurfürstendamm, 1932, S. 58.

140 Vgl. Lauffer, Ines: Poetik des Privatraums. Der architektonische Wohndiskurs in den Romanen der Neuen Sachlichkeit, Bielefeld 2011, S. 87. Als Zufall gestalten sich allerdings nur der Startpunkt und das Auswahlverfahren, nicht jedoch die später orchestrierte Karriere Käsebiers.

141 Tergit: Käsebier erobert den Kurfürstendamm, 1932, S. 60.

142 Wrobel: Vergessene Texte der Moderne, 2010, S. 136.

143 Tergit: Käsebier erobert den Kurfürstendamm, 1932, S. 58.

land. Dort hinterlässt er zwar einen provinziellen und peinlichen Eindruck, dies hindert die Berliner Presse allerdings nicht daran, weiterhin wohlwollende Artikel zu verfassen. Währenddessen springen immer mehr Personen und Investoren auf den Hype um Käsebier auf. Der aufstrebende Journalist und opportunistische Geschäftemacher Willi Frächter veröffentlicht gar ein Buch mit, vor allem aber über Käsebier. Andere ziehen sogleich nach, sodass es gegen Weihnachten zahlreiche Titel über Käsebier zu kaufen gibt: »Drüben in der Auslage des Buchladens: August Frächter: ›Käsebier‹. Daneben Henrich Wurm: ›Käsebier‹, aus der Serie: ›Lieblinge des Volks‹. ›Käsebierliederbuch von Dr. Richard Thum.‹ ›Käsebier in der Karikatur‹, zusammengestellt von Gödovecz. Otto Lambeck: ›Käsebier, ein Essay.‹«[144] Geht es nach seinen Förderern und Investoren, soll Käsebier am Kurfürstendamm gar ein eigenes Theater mit seinen Shows bewirtschaften. So rasch allerdings der Aufstieg kommt, so rasch sehnt sich das Publikum nach neuen Stars. Käsebiers Ansehen sinkt nach zwei Jahren ebenso wie der Wert des gerade fertiggestellten, nun aber nicht mehr rentablen Theaters. In Gesprächsform vermittelt endet der Roman zeitlich nicht definiert mit einem Ausblick, in dem sich vier Berliner in einem Lokal in der Lausitz über einen eben aufgetretenen Sänger mit dem ihnen unbekannten Namen Käsebier unterhalten. Die Langzeitwirkung der Ware Käsebier scheint derart gering, dass sich trotz der Fülle von Werbeartikeln schon nach kurzer Zeit niemand mehr an dessen Gesicht zu erinnern vermag.

Die Geschichte um Käsebiers Aufstieg und Fall macht allerdings nur einen Teil der Handlung aus. Parallel dazu laufen zwei Erzählstränge, in denen ein Blick auf den Niedergang der Berliner Presselandschaft beziehungsweise auf den Wandel der Berliner Wirtschaft, das heißt insbesondere auf den Immobilienmarkt, gewährt wird.[145] Über die Sicht auf das Leben der Redaktion der fiktionalen Tageszeitung *Berliner Rundschau* erfährt der Leser von einer Medienwelt, die durchdrungen ist von Tempo, gefühlloser Gewinnsucht, Lügen und Intrigen. Die Tagespresse lebt von der Sensation,[146] und je größer diese ist, desto mehr Leser können erreicht, das heißt desto mehr Zeitungen können verkauft werden. Die Konsequenz daraus ist ein ununterbrochener Selektionsprozess, da es nicht für alle Ereignisse einen Platz in der nächsten Zeitung geben kann. Ein Verkehrsunfall beispielsweise ist nur dann eine Meldung wert, wenn er et-

144 Ebd., S. 213.

145 Auf die drei Ebenen des Romans hat auch schon Eva-Maria Mockel aufmerksam gemacht. Vgl. Mockel, Eva-Maria: Aspekte von Macht und Ohnmacht im literarischen Werk Gabriele Tergits, Aachen 1996, S. 81.

146 Der »Überfülle des Erlebens. 10 Jahren ununterbrochener Sensationen« widmet sich die *Berliner Illustrierte Zeitung* als Charaktermerkmal einer Epoche der Massenmedien bereits 1925 in einem Bildbericht (vgl. Tribukait, Maren: Gefährliche Sensationen. Die Visualisierung von Verbrechen in deutschen und amerikanischen Pressefotografien 1920–1970, Göttingen 2017, S. 328). Diese Überfülle erfährt in *Käsebier* eine zusätzliche Expansion.

was zu bieten hat: »Ohne Tote ist es ohne Interesse für uns«,[147] mahnt der Polizeireporter Meise. Und auch politische Meldungen werden zugunsten anderer Meldungen ersetzt, wie der Inlandsreporter immer wieder mokiert und dadurch zugleich eine qualitative Verfallsgeschichte offenbart. Diesbezüglich ist die Lektion aus Tergits Roman einfach: Das Berliner Zeitungswesen unterliegt einer zunehmenden Boulevardisierung, die sich in einem qualitativen Niedergang der Meldungen zugunsten popularisierter Darstellungen und in einer Entfremdung der Journalisten von ihrer Arbeit bemerkbar macht.[148] Dabei »kommt es [nirgends] mehr auf die Leistung an […], sondern nur noch auf die Organisation des Geredes darüber,«[149] wie nach einem Besuch einer Arztklinik erläutert wird, wobei sich der zweite Teil der Bemerkung aber auch auf die boulevardisierte Zeitungsarbeit beziehen lässt. »Es kommt doch nie auf das Was, sondern immer auf das Wie an«,[150] pflichtet dem auch ein Redakteur bei, als er mit der Frage konfrontiert wird, ob zu Käsebier nicht schon genügend gesagt worden sei.[151] Boulevardisierung, so lässt sich für Tergits Roman festhalten, bedeutet eine Form der Rationalisierung der Medienarbeit zugunsten einer möglichst marktkonformen und dadurch verkaufsfördernden Berichterstattung, das heißt eine zunehmende Relevanz der Form gegenüber dem Inhalt.

Bei der Boulevardisierung und der damit einhergehenden Ausrichtung der Tagespresse auf die Welt der Sensation handelt es sich um eine totalitäre Entwicklung, die alles Umgebende mitzuziehen vermag. Dies geschieht (vor allem im Privaten) jedoch nicht spannungsfrei, wie Tergit über die als Charaktere zwar nur »flüchtig skizzierten«,[152]

147 Tergit: Käsebier erobert den Kurfürstendamm, 1932, S. 24.

148 Die Zeitung als »prototypisch neusachliches Thema« (Wrobel: Mediensatire wider die Entpolitisierung der Zeitung. Journalismuskritik in Romanen von Gabriele Tergit und Erich Kästner, 2005, S. 268) scheint eher die Regel als die Ausnahme und wäre als Motiv gesondert zu untersuchen.

149 Tergit: Käsebier erobert den Kurfürstendamm, 1932, S. 21.

150 Ebd., S. 70.

151 Dies reflektiert der Roman elegant mit. Das Prinzip rationalisierter Massenmedien, die verkürzte Sensation mittels Schlagzeilen und Bildern ins Zentrum zu rücken, spiegelt sich bereits im Titel von Tergits Roman wider. Suggeriert wird ein Erfolg Käsebiers, dessen Name ganz und gar nicht an den Kurfürstendamm passen will, dessen Eroberung dadurch allerdings umso größer erscheint (vgl. Stephan: Stadt ohne Mythos, 1995, S. 293; Sucker, Juliane: Austauschzone. Ein Kommentar zur Entstehung und Signatur von Gabriele Tergits »Käsebier erobert den Kurfürstendamm«, in: Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik 17, 2016, S. 106). Beim Titel des Romans handelt es sich um das Format der boulevardesken Schlagzeile. Als ›Fake News‹ würde man dies heute vermutlich beschreiben, denn von einer Eroberung kann keine Rede sein, da Käsebier mit seiner Karriere scheitert. Dennoch ist die Schlagzeile als Verkaufsträger wirkungsmächtig. Die in ihr enthaltene boulevardeske Vermischung von Fakt und Fiktion konstituiert die Realität der Ware Käsebier, der es sowohl als Leser als auch als Konsument von Käsebiers Liedern Folge zu leisten gilt.

152 Schüller, Liane: Vom Ernst der Zerstreuung. Schreibende Frauen am Ende der Weimarer Republik: Marieluise Fleisser, Irmgard Keun und Gabriele Tergit, Bielefeld 2005, S. 187.

als Rollenträger dafür umso prägnanteren Figuren darzustellen versucht. Der gut fünfzigjährige Feuilleton-Redakteur Miermann beispielsweise, der keine universitäre Ausbildung genoss, sich aber dennoch selbständig zum Intellektuellen hochgearbeitet hat, ist ebenso um eine prosaische Qualität der Zeitung bemüht wie der Schriftsteller und Dichter Lambeck.[153] Beide müssen allerdings immer wieder feststellen, dass sie sich als »Lohnknechte des Verlages«[154] den neuen Zwängen zu unterwerfen haben. Dabei gibt es einerseits technische Einschränkungen, beispielsweise dann, wenn der Schriftsetzer Miehlke zur Kürze mahnt und im Einklang mit anderen Einwänden erwähnt, dass der Leser den Unterschied zwischen langen und gekürzten Artikeln sowieso nicht merke: »Sie glauben wohl, es merkt's einer von den Lesern? Och, Leser merken janischt, janischt merken Leser. Die Herren denken immer, es kommt druff an. Es kommt aber nicht druff an.«[155] Andererseits folgt die insbesondere von Miermann erlebte Zwängerei, die ihm als von außen aufgedrückte Rationalisierung seiner Texte erscheint, auch einem Auslegeprozess um die Ausrichtung der *Berliner Rundschau*, wie er je länger je mehr mit dem Verleger Willi Frächter ausgefochten wird. Dieser, vom linken Kritiker über die Bewunderung des Amerikanismus zum Befürworter der Rationalisierung geworden,[156] so die Charakterisierung Miermanns, will die *Berliner Rundschau* entlang den »wissenschaftlichen Methoden der Betriebsführung«[157] rationalisieren und sie absatzstark zu einem Boulevardblatt umformen. »Mehr Tempo, Schlagzeile, Sensation, [...] jeden Tag eine andere Sensation, groß aufgemacht«,[158] fordert Frächter von der angepassten Zeitung. Unklar bleibt, ob sich die Presse dem beschleunigten Lebenstempo anzupassen hat oder ob diese selbst die Geschwindigkeit der Gesellschaft vorgeben will. Vermutlich ist es beides zugleich. So betont Frächter einerseits die Notwendigkeit der Sensation als einziger markttauglicher Inhalt. Andererseits geht er davon aus, dass das Publikum kein eigentliches Interesse besitzt und ein solches vielmehr zugunsten der Zeitung formbar ist: »Dem Publikum ist ja übrigens alles egal, wenn nicht die Kritiker wären, wüsste kein Mensch, was gute, was schlechte Bilder, Filme oder Bücher sind.«[159] Frächter kann sich mit seiner Forderung nach »Rationalisierung«[160] durchsetzen – er selbst synthetisiert in sich die neuesten Anforderungen, indem er mehr und mehr zu-

153 Zur vorhandenen Binnendifferenzierung vgl. Sucker: Sehnsucht nach dem Kurfürstendamm, 2015, S. 194 ff.

154 Tergit: Käsebier erobert den Kurfürstendamm, 1932, S. 15.

155 Ebd., S. 8.

156 Dieser Entwicklungsgang Frächters mündet im aufkommenden Faschismus (vgl. Sucker: Sehnsucht nach dem Kurfürstendamm, 2015, S. 210).

157 Tergit: Käsebier erobert den Kurfürstendamm, 1932, S. 60.

158 Ebd., S. 126.

159 Ebd., S. 160.

160 Ebd., S. 237.

gleich als Werbefachmann wie als Journalist auftritt.[161] Als Erstes ändert Frächter das Logo der Zeitung. Dann werden ein illustriertes Blatt und eine Kosmetik- und Schneiderseite beigelegt. Es sollen mehr Fotos und Annoncen gedruckt werden. Zudem wird einem Fünftel des Personals gekündigt, und die übrigen Gehälter werden um ein Sechstel gekürzt. Frächters drohende Beobachtung, dass jährlich Hunderttausende Abiturienten auf den Markt geworfen werden, die auch zu schreiben vermögen, verstärkt den Lohndruck bei den bestehenden Mitarbeitern. Miermann wird nach 18 Jahren gekündigt. In einem letzten Aufbäumen beginnt er mit einem wilden Streik. Doch Frächter behält recht und niemand bemerkt Miermanns Fehlen. Erst nach vier Wochen kommt eine Anfrage, ob Miermann krank sei, und selbst dem Verlag fällt nicht auf, dass er nichts mehr schreibt. Erst als er kurze Zeit später stirbt, findet in der Presse eine kurze Debatte um die Arbeitsbedingungen statt. Allerdings wird auch diese sogleich wieder durch neue Ereignisse abgelöst und spielt sich außerhalb der *Berliner Rundschau* ab, die als einzige Zeitung nichts vom Tod ihres ehemaligen Redakteurs mitbekommen hat, da Miermanns Frau als letzte Rache am Betrieb erst alle anderen Zeitungen über Miermanns Ableben informiert hatte.

Frächter wiederum wird gegen Ende des Romans endgültig zum prototypischen Vertreter der Rationalisierung. Er heiratet in die Familie des Verlegers ein und kümmert sich – so ein weiterer kurzer Ausblick gegen Ende – scheinbar nicht weiter um die *Berliner Rundschau*, deren Ende nun gekommen ist. Darüber, ob das Rationalisierungsprogramm nicht funktioniert hat oder ob die Zeitung bis zu ihrem Ende gewinnbringend rationalisiert wurde, verliert der Text kein Wort. So muss der letztliche Niedergang entgegen der Meinung von Juliane Sucker nicht zwingend heißen, dass das Projekt Frächters gescheitert ist: Vom Standpunkt des Kapitals betrachtet, dessen Verflechtungen im Roman über die flüchtigen Bewegungen der Berliner Immobilienbranche nur angedeutet werden, ist die Fortführung der Zeitung nur eine der vielen Möglichkeiten zur Kapitalakkumulation beziehungsweise Wertrealisation. Dass der Roman darüber lieber schweigt und die wirtschaftlichen Verhältnisse offen lässt, steht vermutlich in Zusammenhang mit einer seiner Schwächen, die vor allem im dritten Erzählstrang neben Käsebier und der Redaktionsarbeit sichtbar wird. Über das für Käsebier gebaute Theater werden zwar die ökonomischen Konjunkturzyklen des Berliner Immobilienmarkts dargestellt und dadurch vorherige Beobachtungen über den Zusammenhang der Konstituierung des Angestelltenromans mit wirtschaftlichen Krisenmomenten nochmals betont. In Fragen der Ökonomie mutiert Tergits Perspektive vom fundierten Blick in die Berliner Redaktionsräume, der dank der journalistischen Erfahrung der als Historikerin promovierten Autorin von den Redaktionsdebatten bis zu den Gesprächen über die typografische Gestaltung der Zeitung um große Authentizität bemüht ist, in eine

161 Vgl. Wrobel: Mediensatire wider die Entpolitisierung der Zeitung. Journalismuskritik in Romanen von Gabriele Tergit und Erich Kästner, 2005, S. 184.

eher oberflächliche Allegorie des Berliner Wirtschaftslebens. Die Lehre, dass der Markt für die Anleger immer wieder zum Verhängnis wird und sich darin vom Bauherren bis zum Investor verschiedene Akteure und Vorstellungen – der Bankier will Absicherungen, der Unternehmer will Risiko – tummeln, ergibt sich aus falschen Investitionseinschätzungen und (zeitlich verkürzten) konjunkturellen Schwankungen rund um den Bau des neuen Theaters am Kurfürstendamm. Verschiedene Bauanbieter übertrumpfen sich mit möglichst günstigen Angeboten für das risikoreiche Projekt. Doch auch das Drücken des Preises nützt nichts, da sich parallel zur Änderung des kulturellen Geschmacks und dadurch zum Abstieg von Käsebiers Berühmtheit auch die Vorlieben am Immobilienmarkt ändern beziehungsweise die Kaufkraft zu sinken scheint. Nicht mehr Sieben-Zimmer-Wohnungen sind gefragt, sondern kleine Wohnungen für junge Paare. Hinzu kommt die allgemeine Wirtschaftskrise. Die schlechte Planung, Intrigen, Profitgier und die langsame Bürokratie tun ihr Übriges, sodass Käsebier bereits im ersten Monat Verluste schreiben muss, das Theater und sein Inhalt am Ende zum Ramschpreis versteigert werden und beteiligte Firmen und Investoren Konkurs anmelden müssen.[162]

Dargestellt werden diese verschiedenen Stränge des Romans oft anhand von Dialogsituationen beziehungsweise Mischungen von Stimmgewittern und »Redeschwallen«.[163] Diese Darstellungsform kann, wie Juliane Sucker nachgezeichnet hat, als Abbild einer inhaltlichen Stoßrichtung verstanden werden: »[A]uf der Ebene der Darstellung [werden] durch energische Themen- und Szenenwechsel ein zunehmend hohes Erzähltempo und eine oft wie gehetzt wirkende Sprache vermittelt.«[164] Ergänzt wird dies durch eine sachliche Darstellungsweise, die in ihrem Stil an die Reportage erinnert, wie dies schon von zeitgenössischen Rezensionen bemerkt wurde.[165] Tatsächlich werden in einigen Abschnitten sogar frühere Reportagen von Tergit wortgleich wiedergegeben – die erste Beschreibung von Käsebiers Auftritt beispielsweise ist über weite Teile deckungsgleich mit einer Reportage über das Berliner Varieté, wobei Käsebiers Lieder dort einer angeblichen

162 Dieser Niedergang verschärft sich allerdings ungleich entlang dem (neuen) Klassenhintergrund der Akteure. So fällt beispielsweise der proletarische Käsebier am Ende zurück in die einfache Unterhaltungsbranche, während Frächter, der in die Verlegerfamilie eingeheiratet hat, sich einfach dem nächsten Projekt zuwenden kann.

163 Lauffer: Poetik des Privatraums, 2011, S. 90. Einen »Dialogroman« nennt Irmela von der Lühe dies (Lühe, Irmela von der: Schreiben im Exil als Chance. Gabriele Tergits Roman »Effingers«, in: Brinson, Charmian (Hg.): Keine Klage über England? Deutsche und österreichische Exilerfahrungen in Großbritannien 1933–1945, München 1998, S. 49).

164 Sucker: Austauschzone. Ein Kommentar zur Entstehung und Signatur von Gabriele Tergits »Käsebier erobert den Kurfürstendamm«, 2016, S. 19.

165 »The new form in which this ›éxpose‹ of modern German sociology is shaped is, I think, called in Germany ›Reportage.‹ Author and publisher should be honest and not call such a product »Roman.« (Vgl. Busse, A.: Rezension zu Käsebier erobert den Kurfürstendamm., in: Books Abroad 6 (4), 1932, S. 477–477.)

Schwester von Hedy Waldoff zugeschrieben werden[166] –, und auch sonst scheint der Stilvergleich mit der Reportage zutreffend.[167] Die Vermischung von Bekanntem und Unbekanntem, die, so Sucker, eine Vermischung von »Erdachtem« und »Referenzialisierbarem«[168] bedeutet, scheint als Merkmal charakteristisch. Die wechselnde Fokalisierung, die uneindeutigen Sprechsituationen und die Mehrsträngigkeit gehören ergänzend zu den erprobten Stilmitteln neusachlicher Literatur, durch die die Vielfältigkeit des Städtelebens und seiner Angestellten dargestellt werden soll.[169] Entgegen dem Lob, das *Käsebier* nach seinem Erscheinen sowohl bei der Leserschaft als auch bei den Kritikern erhielt,[170] und den eher allgemeineren Analysen der Erzähltechnik bekam der Roman seitens der Forschung nicht dieselbe Aufmerksamkeit wie andere Angestelltenromane. So lassen sich die nennenswerten Beiträge an einer Hand abzählen. Den vermutlich ausführlichsten Beitrag zu Tergit und *Käsebier* bietet die erwähnte, 2015 veröffentlichte Dissertation von Juliane Sucker, die Tergits Texte vor allem ausführlich kontextualisiert.[171] Daneben wurde Tergit mehrfach in Verbindung mit Fragen der weiblichen Autorschaft in der Weimarer Republik gelesen.[172] Andere Kontexte wurden zumindest gestreift. Ines Lauffer fragt in ihrer *Poetik des Privatraumes* nach dem Zusammenhang von *Käsebier* und dem zeitgenössischen Wohndiskurs. Ihr Fokus liegt auf der Neuen Sachlichkeit, die sich, wie Lauffer unter anderem anhand von *Käsebier* zu zeigen vermag, nicht für den individuellen Werdegang, sondern für die Entwicklung einer Sache interessiert.[173] Sucker untersucht in einem weiteren Aufsatz anhand des Briefaustauschs von Tergit und verschiedenen Verlagen zudem *Käsebiers* Entstehungsgeschichte und zieht dabei Parallelen zu dessen Inhalt.[174] Gegen Ende der Weimarer Republik, das geprägt ist von wirtschaftlichen Ängsten und Problemen, setzten das Verlagswesen wie auch die Berliner Medienlandschaft auf möglichst raschen Umsatz und kurze Umlaufzeiten. Dies vermö-

166 Vgl. Tergit: Atem einer anderen Welt, 1994, S. 32–36.

167 Vgl. Lauffer: Poetik des Privatraums, 2011, S. 93.

168 Sucker: Sehnsucht nach dem Kurfürstendamm, 2015, S. 82.

169 Vgl. ebd., S. 138.

170 Gerade aufgrund der Frage, ob die Romanfiguren auf echte Personen referenzieren, wurde, so eine zeitgenössische Rezension von Walther Kiaulehn in der *B. Z. am Mittag*, »der Roman gegen die Sensationsmacherei […] selbst zur Sensation« (zitiert nach Scheunemann: Die weiblichen Angestellten in der Literatur der Weimarer Republik, 2008, S. 37).

171 Vgl. Sucker: Sehnsucht nach dem Kurfürstendamm, 2015. Eine ausführliche Forschungsübersicht findet sich bei Sucker auf den Seiten 35 ff.

172 Vgl. zum Beispiel Schüller: Vom Ernst der Zerstreuung, 2005; Stüssel: In Vertretung, 2004; Sutton, Fiona: Weimar's forgotten Cassandra. The writtings of Gabriele Tergit in the Weimar Republic, in: Leydecker, Karl (Hg.): German Novelists of the Weimar Republic: Intersections of Literature and Politics, Rochester 2010, S. 193–209.

173 Vgl. Lauffer: Poetik des Privatraums, 2011.

174 Sucker: Austauschzone. Ein Kommentar zur Entstehung und Signatur von Gabriele Tergits »Käsebier erobert den Kurfürstendamm«, 2016.

gen längst nicht alle angeschriebenen Verlage von Tergits Roman zu erwarten. Erst mit Unterstützung von Franz Hessel gelingt es Tergit schließlich, den Roman bei Rowohlt unterzubringen. Auch Dieter Wrobel hat auf das Verhältnis des Romaninhalts zu dessen Produktionsbedingungen aufmerksam gemacht. So betrifft das in sich verknüpfte Verhältnis von Individuum und Zeitung, wie es in *Käsebier* geschildert wird, auf einer anderen Ebene auch Autorinnen wie Tergit selbst, die wie beispielsweise auch Egon Erwin Kisch als Journalistin zur literarischen Schriftstellerin wird, deren Texte zuerst in Zeitungen erscheinen und deren journalistische Stilform Teil ihrer literarischen Produkte wird.[175] Eva-Maria Mockel zeichnet in ihrer Dissertation den Antagonismus von Macht und Ohnmacht in Tergits Werk nach und zeigt dabei mit Bezug auf die Individualpsychologie Alfred Adlers auf, wie bei Tergit das individuelle Streben nach Macht als Auslöser sozialer Konflikte erscheint.[176] Die Konsequenz daraus, zeitgenössische Phänomene aus einem individuellen Streben heraus und nicht von den Strukturen her zu beschreiben (und sich deswegen wie Tergit bestimmten politischen Kategorien zu verschließen), wurde auch von Inge Stephan analysiert, die sich Tergits Roman im Kontext der Neuen Sachlichkeit und im Speziellen der Stadt als mythisch inszenierte Größe widmet.[177]

9.2.1 Die Ware Käsebier und die Kommodifizierung des Menschen

Der Aufstieg Käsebiers steht bereits zu Beginn unter keinen guten Vorzeichen. Er folgt auf Miermanns Befund, dass »niemandem was Neues [einfällt]«,[178] und auf die plagiative Wiederholung von Gohlischs Charakterisierung Käsebiers als »unterschätzt«.[179] Solche Details verstärken diejenige Romanintention, die vor allem durch Käsebiers Fall markiert wird: Es geht dem Roman um die Kritik einer zunehmenden Kulturindustrialisierung, an dem darin nur noch warenästhetisch erschaffenen Neuen, den raschen Verfallszeiten, bei denen Kulturprodukte der Logik der Tagespresse folgen und innerhalb kürzester Zeit bereits wieder veraltet wirken, und an all den daraus folgenden Entmenschlichungstendenzen. In diesem vor allem durch die Romanhandlung formulierten Urteil stellt *Käsebier* seine Positionen überdeutlich aus, sodass es vermutlich keine weitere Analyse benötigt, die mehr sein will als eine weitere gutgemeinte Lesehilfe.[180] Zusätzlich wurden einige für den akademisch sozialisierten Leser wohl ins Auge

175 Wrobel: Mediensatire wider die Entpolitisierung der Zeitung. Journalismuskritik in Romanen von Gabriele Tergit und Erich Kästner, 2005, S. 267 f.

176 Vgl. Mockel: Aspekte von Macht und Ohnmacht im literarischen Werk Gabriele Tergits, 1996.

177 Vgl. Stephan: Stadt ohne Mythos, 1995, S. 308.

178 Tergit: Käsebier erobert den Kurfürstendamm, 1932, S. 308.

179 Ebd., S. 60.

180 Es ist deswegen kein Zufall, dass Tergits Roman als thematisch prototypischer Roman für den Schulunterricht empfohlen wird (vgl. Wrobel: Vergessene Texte der Moderne, 2010).

springende Lektüren anhand später erschienener Analysen der Kulturindustrie, exemplarisch Adornos und Horkheimers *Dialektik der Aufklärung*, schon in anderen Forschungsbeiträgen angedeutet, etwa in Thomas Wegmanns Untersuchung der *Reklame im literarischen Feld*.[181] Dass Käsebier als ›Star‹ beispielsweise den »Werbebildern für ungenannte Markenartikel« gleicht und, wie sich über diesen treffend zeigen lässt, der »herrschende Geschmack [...] seine Ideale von der Reklame« bezieht, leuchtet ein.[182] Dass Käsebier in Verbindung zur Reklame zudem als Figur abwesend, als Zeichen jedoch umso anwesender ist, dass man sich an dieser Stelle daher erneut auf Baudrillard und die Frage der semiotischen Funktionsweise von Reklame beziehen könnte, wurde von Wegmann (ohne an dieser Stelle einen direkten Bezug zu Baudrillard aufzustellen) ebenso bereits angedacht.[183] Ergänzend ließe sich bemerken, dass es mit Kracauers Angestelltenstudie auch zeitgenössische Schriften mit entsprechenden Erkenntnissen gab. So beschreibt dieser darin beispielsweise die Wirkung der zerstreuenden Kulturindustrie, wie sie in Form der Ware Käsebier exemplarisch zur Schau gestellt wird, anhand einer weiblichen Angestellten, die »kein Musikstück anhören kann, ohne sofort den ihm zubestimmten Schlager mitzuzirpen. Aber nicht sie ist es, die jeden Schlager kennt, sondern die Schlager kennen sie, holen sie ein und erschlagen sie sanft. In einem Zustand völliger Betäubung bleibt sie zurück.«[184] Auch Käsebier drängt sich in seinem beschränkten Repertoire und mit seinem Angebot an Werbeprodukten der Bevölkerung auf, bis diese sich jenem im freudig-lethargischen Zustand der Zerstreuung hingibt. Diese Erkenntnisse erweiternd geht es im Folgenden vor allem um die Verbindung der durch Massenmedien inszenierten Subjektformen, des beschleunigten Lebenstempos und der rasanten Umlaufzeiten der Warenzirkulation.

9.2.1.1 Der Wandel der Quartiere

Anhand des städtebaulichen Wandels des Berliner Zeitungsviertels wird in *Käsebier* bereits im ersten Satz die verdrängende Expansion der Warenwelt in den Zeitungs- und Kulturbetrieb markiert: »Die Kommandantenstraße zu Berlin, halb schon Konfektions- und halb noch Zeitungsviertel, beginnt an der Leipziger Straße [...] und verliert sich in der Proletarier- und Fabrikgegend der Alten Jakobstraße.«[185] Diese Durchmischung von Konfektions- und Zeitungsviertel spiegelt sich später auf der Oberfläche der Zeitungsseiten wider, deren Werbeflächen analog zu den Konfektionsläden an der Kommandantenstraße zunehmend Platz einnehmen. Dieser Wandel mag vom kulturkriti-

181 Vgl. Wegmann: Dichtung und Warenzeichen, 2012, S. 355 f.

182 Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung, Frankfurt a. M. 2011, S. 165.

183 Vgl. Wegmann: Dichtung und Warenzeichen, 2012, S. 260.

184 Kracauer: Die Angestellten, 2013, S. 68.

185 Tergit: Käsebier erobert den Kurfürstendamm, 1932, S. 5.

schen Leser als negativer Beigeschmack der Modernisierung empfunden werden, wird jedoch selbst von kritischen Mitgliedern der Redaktion, wie etwa Gohlisch und Miermann bemerken, nicht als grundlegendes Problem betrachtet. In korrekter Anwendung wirkt der Mix von Werbung und Text ästhetisch erfüllend:[186] »Die Seite sah gut aus, sehr gut sogar. Ein Achtel Annoncen«,[187] werden Gohlischs Gedanken an einer Stelle exemplarisch dazu wiedergegeben. Man gewöhnt sich nicht nur an die Werbung; die Angleichung des Pressewesens an die Reklame ist für die Tagespresse prägend und prägt dadurch zugleich die Ästhetik des Zeitungslayouts. Dabei wird das Anpreisen von Waren über die Reklame zum integralen und überlebensnotwendigen Bestandteil der Zeitung, wie im Parallelschritt dazu die *Berliner Rundschau* ebenso ihre Artikel entlang der Warenwelt auszurichten beginnt. Dies wird vor allem von Frächter auf die Spitze getrieben. Dessen Vision, dass die *Berliner Rundschau* auf jedem Zeppelin als Werbeprodukt zu sehen sein müsse, spiegelt sich zu einem späteren Zeitpunkt in der Emporhebung Käsebiers zu einer das Titelblatt generierenden Sensation wider, die vergleichbar mit einem Naturspektakel oder eben einem Zeppelin ist: »Er wurde behandelt wie ein Zeppelin oder eine Feuersbrunst oder ein Tornado.«[188] Diesem Wunsch liegt letztlich der immanente Beschleunigungsdruck der Sensationspresse zugrunde, die auch dann stets von Neuem berichten will, wenn nichts Neues unter der Sonne geschieht, und dies nur durch immer neue Überspitzung und Übertreibung zu bewerkstelligen vermag: Die Notwendigkeit, in immer kürzerer Zeit Sensationen bereitzustellen, bedingt die mediale Schöpfung stets neuer spektakulärer Berichte und Ereignisse in immer kürzeren Zeitabständen. Die Massenmedien fungieren dabei als Katalysatoren der Beschleunigung. In Tergits Roman geschieht dies, indem diese nicht nur Käsebier in seinem Aufstieg fördern, sondern auch für einen umfassenden Synchronisationsdruck, eine Steigerung der Produktpalette und dadurch eine Beschleunigung des allgemeinen Lebenstempos sorgen. Wie erwähnt erfolgt Käsebiers Aufstieg, als die ersten Artikel über ihn erscheinen und ein erster Radiobericht ausgestrahlt wird. Ab diesem Zeitpunkt fühlen sich auch andere Medien gezwungen, sich über Käsebier zu äußern, und das Volk wird dazu gebracht, mit dessen Namen verbundene Waren zu erwerben. Kultur entspricht hier einem industriellen Produkt, hergestellt in den Pressehäusern Berlins, bei dem der Sänger Käsebier durch Massenmedien und die als journalistische Angestellte arbeitenden Kritiker hervorgebracht wird. Auflagenstarke Berichte sorgen für den notwendigen Druck, sich den Tönen des neuen Sängers zuzuwenden, denen man

186 Dass Tergit dabei Wissen zur Typografie einfließen lässt, verleiht dem Roman zusätzliche sachliche Authentizität.

187 Tergit: Käsebier erobert den Kurfürstendamm, 1932, S. 33.

188 Ebd., S. 268.

nun nicht mehr entkommen kann.[189] Synchronisiert passt die hegemoniale Kultur ihren Takt den Vorgaben der Massenmedien an.

Die Beschleunigungsleistung der Medien zeigt sich nicht nur anhand der vervielfältigten Textproduktion über ein und dasselbe Thema und der Expansion von Werbeprodukten, sondern auch in der Vorwegnahme der ästhetischen Urteilsfindung, die den Rezipienten durch die Kritiker abgenommen wird.[190] So entsteht innerhalb weniger Wochen eine »Käsebierkonjunktur«,[191] die widerstandslos um sich schlägt und zugleich eine Steigerung an Werbeprodukten mit sich bringt. Entsprechend ist Käsebier mehr als nur ein »Medienereignis«.[192] Als Künstler wird er kommodifiziert, ganz so, wie das Kapital den Arbeiter über dessen Arbeitskraft zur Ware gemacht hat. Dieser Kommodifizierungsprozess betrifft zugleich den zu einer kulturindustriellen Ware gewordenen Sänger Käsebier wie auch dessen warenästhetische Rolle, in der er als Warenname zu einer »Imaginationsfläche«[193] wird. Dabei transportiert er als addierter Gebrauchswert ein authentisches Glücksversprechen, das beim Kauf beziehungsweise Gebrauch einer Ware, die in vermittelter Verbindung zu ihm steht, eintreten soll: »Auf alle Fälle bringt ein Käsebier mehr Menschenglück als ein absoluter König«,[194] wird dieser Glaube der warenästhetischen Aufladung als gebrauchstechnischer Mehrwert in einem Gespräch der Redaktion der *Berliner Rundschau* zusammengefasst. Käsebier wird innerhalb kurzer Zeit zu einem Produktnamen, der auf allen möglichen Gebrauchsgegenständen erscheint. Er wird zum »beliebig reproduzierbaren Konsumartikel«,[195] wie Inge Stephan bemerkt hat. Die eben gegründete Zigarettenfabrik »Käsebier« beispielsweise bietet die Marken »Käsebier melior«, »Käsebier optimus« und »Käsebier bonus« an.[196] Schuhe gibt es in Berlin nun in den Marken »Bally« oder »Käsebier« zu kaufen, und auch Spielpuppen für Kinder dürfen nicht fehlen.[197] Aus Käsebier lassen sich alle Waren formen, egal, wie weit weg der Bezug zum singenden Star sein mag. Als »sprechender Name«[198] markiert Käsebier damit nicht nur seine eigene Lächerlichkeit oder Provinzialität im globalen Kulturbetrieb, sondern vor allem die Möglich-

189 Die abhandengekommene Fluchtmöglichkeit manifestiert sich treffend in einer Szene in einem Café, in der der Kellner gebeten wird, das Radio mit einem Lied von Käsebier abzustellen, dieser aber verneint, da er dieses nicht abstellen dürfe.

190 Wegmann: Dichtung und Warenzeichen, 2012, S. 362.

191 Tergit: Käsebier erobert den Kurfürstendamm, 1932, S. 269.

192 Lauffer: Poetik des Privatraums, 2011, S. 85.

193 Schüller: Vom Ernst der Zerstreuung, 2005, S. 188.

194 Tergit: Käsebier erobert den Kurfürstendamm, 1932, S. 184.

195 Stephan: Stadt ohne Mythos, 1995, S. 297.

196 Tergit: Käsebier erobert den Kurfürstendamm, 1932, S. 162.

197 Ebd., S. 211.

198 Wrobel: Vergessene Texte der Moderne, 2010, S. 135.

keit der Kommodifizierung, die – in alle Richtungen ausdehnbar – nicht auf ein einzelnes Produkt, wie den Käse oder das Bier, beschränkt bleiben muss.

Doch einmal zur Ware geworden verstummt der Mensch. »Mit Käsebier ist noch nicht gesprochen worden«,[199] so heißt es, als einmal mehr über das Theaterprojekt am Kurfürstendamm debattiert wird, von dem Käsebier selbst noch keine Ahnung hat. So werden Käsebiers Meinung und Worte nur in äußerst seltenen Fällen wiedergegeben. Käsebier ist ein Produkt, über das gesprochen wird, das aber keine eigene Meinung zu besitzen hat. Dies findet (rasch ersichtlich) Ausdruck in der unterschiedlichen Präsenz der Figuren in Tergits Roman. Als sprechender Protagonist spielt Käsebier keine Rolle. So schwindet analog zur Ware Käsebier dessen Präsenz als Romanfigur. Käsebiers soziale Interaktionen funktionieren nunmehr präsenzlos, vermittelt durch die Warenverhältnisse der Kulturindustrie.[200] Als Konsument fühlt man sich Käsebier dank der Werbeflächen und Pappfiguren zugleich selten nah, wie er als reale Person schon längst hinter die tausendfach reproduzierte Rolle verschwunden ist. So wird der Mensch hinter der Marke zum Opfer seiner eigenen Warenidentität. Der rücksichtslosen »Käsebierkonjunktur«[201] unterlegen, ist sein Verschwinden Programm. Das Gespenstische ist in ihm in seiner Abwesenheit trotz unmittelbarer Präsenz durch Werbung und Kultur bereits angelegt. Noch arger geht es einzig Käsebiers Gesangspartnerin, von der zumindest zu Beginn in einem Satz noch die Rede ist, über die später jedoch kein einziges Wort mehr verloren wird und die im Schatten Käsebiers tatsächlich verschwindet.[202]

Als Ware unterliegt Käsebier den Gesetzen des Markts. Das bedeutet, dass er als erfolgreicher Sänger zwar ein »Triumph des investierten Kapitals«[203] sein mag, er als Investitionsobjekt aber ebenso den Konsequenzen einer Blasenbildung unterliegt, bei der jeder mitmacht und hofft, nicht derjenige zu sein, der zu spät den Rückzug antritt. Dass die Blase irgendwann zu platzen droht, erfährt der Leser spätestens über die Veränderung der Produktpalette der größtenteils unsinnigen Alltagswaren: »Es war nichts mehr mit Käsebier, es musste Neues kreiert werden, zwei Jahre das gleiche geht nicht, und sie entwarf eine Micky-Maus aus Staubtüchern.«[204] Dass trotz des Wissens um das zwangsweise irgendwann eintretende Ende überhaupt investiert wird, hat durchaus System – das vielleicht einzige Produkt, das sich tatsächlich bis heute ohne Ende halten konnte, ist die von Tergit angesprochene Micky Maus, die als Werbeprodukt, wenn auch in ständiger Erneuerung, in allen möglichen Formen noch immer um die Welt

199 Tergit: Käsebier erobert den Kurfürstendamm, 1932, S. 180.

200 Vgl. Sutton: Weimar's forgotten Cassandra. The writtings of Gabriele Tergit in the Weimar Republic, 2010, S. 201.

201 Tergit: Käsebier erobert den Kurfürstendamm, 1932, S. 269.

202 Auch die geschlechterlose Warenwelt wird in ihrer Realisation durch die Geschlechterverhältnisse gebrochen. Wie genau dies geschieht, wäre Gegenstand einer eigenen Untersuchung.

203 Horkheimer; Adorno: Dialektik der Aufklärung, 2011, S. 132.

204 Tergit: Käsebier erobert den Kurfürstendamm, 1932, S. 219.

tourt. Beim Investitionsdruck auf die Marke Käsebier spielt vor allem der ökonomische Kontext eine Rolle, der von Tergit an mindestens einer Stelle offen angesprochen wird: In Zeiten, in denen die trägen Leute, so die Worte der Unternehmerseite, weiterhin an einer »Inflationspsychose« leiden, bei der »Sachwerte ihnen immer noch im Kopf rum spuken«,[205] beginnt der findige Investor in kulturelle Investitionsobjekte zu investieren.[206] Diese veränderte ökonomische Handlungsweise, die sich der Funktionsweise der sich im ständigen Wechsel befindenden Hitparade annähert, verkürzt die Umlaufzeit von Waren. Die ewige Wiederkehr des Neuen, die »[p]eriodische Neuinszenierung« als »ästhetische Innovation«,[207] wie man den ästhetischen und ideologischen Prozess dahinter mit Wolfgang Fritz Haug beschreiben könnte, hat nicht nur Auswirkungen auf die sich in temporeichem Takt abwechselnden Schlagerhits, sondern auch auf die Geschwindigkeit der Investitionszyklen, die sich immer rascher abspielen. Freilich geschieht im Vergleich zur Nachkriegszeit beziehungsweise zur heutigen Zeit alles noch sehr gemächlich. Entgegen dem vor allem in den 1990er-Jahren aufkommenden Begriff ›One-Hit-Wonder‹ dauert die Berühmtheit Käsebiers in Tergits Roman immerhin fast zwei Jahre. Die Prominenz Käsebiers besitzt dadurch im Vergleich zur spätkapitalistischen Unterhaltungsindustrie fast schon eine ungewohnte Langlebigkeit. Dass sich Käsebier aber überhaupt derart lange halten kann, liegt erneut an der Taktvorgabe durch die Medien, die den Abstand beziehungsweise den Takt zwischen dem jeweiligen Erscheinen neuer Stars mitbestimmen können. Denn auch wenn sich Käsebiers Repertoire nicht sichtlich erhöht und es auch sonst wenig über ihn zu berichten gibt, hindert dies die Berliner Presse nicht daran, mindestens ein Jahr lang Sensationen und Artikel über ihn zu generieren. Darin liegt freilich erneut die Pointe der medienkritischen Seite von Tergits Roman, bei dem Sensationen und Stars als Produkt massenmedialer Berichterstattungen verstanden werden. Dass die Redaktion, die diesen Hype kreiert, eigentlich keine Ahnung von zeitgenössischer Musik hat – »›Verstehen Sie übrigens was von Musik?‹ ›Nein, gänzlich unmusikalisch.‹ ›Ich auch nicht, dann werden wir ja um so besser darüber schreiben‹«,[208] heißt es dazu in einem Dialog mit Miermann –, dafür umso mehr implizites, das heißt der journalistischen Arbeit bereits eingeschriebenes Wissen von Marketing besitzt, ist die ironische Überspitzung dieser Pointe. Dahinter wirkend liegt aber zugleich auch das ökonomische Strukturgesetz des Profits, bei dem das Kapital stets nach rentablen Investitionsmöglichkeiten sucht und

205 Ebd., S. 201.

206 Dies hat einen durchaus ironischen Hintergrund, denn die Künstler selbst sind es, die sich in ihren Werten der Sachlichkeit auf den »Sachwert« zu beziehen beginnen (vgl. Klotz: Forcierte Prosa. Stilbeobachtung an Bildern und Romanen der Neuen Sachlichkeit, 1983, S. 71).

207 Haug: Kritik der Warenästhetik, 2009, S. 66.

208 Tergit: Käsebier erobert den Kurfürstendamm, 1932, S. 108.

dabei nicht zuletzt aufgrund der vorhergehenden Krisen auch vor dem Kulturbetrieb beziehungsweise später vor dem damit verbundenen Immobilienmarkt nicht halt macht.

Die Kulturindustrialisierung vermindert die Entfaltungsmöglichkeiten der Menschen. Liest man die Figur Käsebier exemplarisch – und das legt der Roman mit seinen zu Typen verallgemeinerten Figuren nahe –, erscheinen die Produkte der Kulturindustrie als Zustand einer zunehmenden Entfremdung, wenn auch der Begriff, wie Inge Stephan nachgezeichnet hat, bei Tergit bewusst keine Erwähnung findet.[209] Beispielhaft manifestiert sich der in der Entfremdung der Kultur enthaltene Qualitätsverlust in Käsebiers Liedern, die, wie das vom Publikum geliebte Cover von ›Fuchs, du hast die Gans gestohlen‹ zeigt, keine Innovation darstellen müssen, um erfolgreich zu sein. Auch die Eigenkreationen sind einfache und inhaltsleere Schlagersongs. Der Titel seines größten Hits – ›Wie solle er schlafen durch die dünne Wand?‹ –, der vom Leben in einem Mietshaus handelt, funktioniert nicht einmal mehr als grammatikalisch korrekter Satz. Ein anderes Lied – ›Alle reichen Leute haben Geld‹ – ist genauso eine Binsenweisheit wie das dritte Lied über die Liebe mit dem einfachen Titel ›Mensch, ist Liebe schön‹. Auch der nicht zahlreich wiedergegebene Inhalt der Lieder erscheint größtenteils als kulturelle Verfallserscheinung. Singbarkeit, Reim und Verkäuflichkeit stehen im Vordergrund. Die Zeilen »Ach Jott, ach Jott, ach Jott, ach Jott, ach Jott, bin ich betrübt. Ach Jott, ach Jott, ach Jott, ach Jott, ach Jott, bin ich vergnügt«[210] beispielsweise besitzen vor allem eine rhythmische Funktion – die allerdings zur Botschaft wird. Genau wie der Unterschied zwischen ›überschätzt‹ und ›unterschätzt‹, an dem die Karriere von Käsebier hängt, prägen einfache Kontraste dessen Lieder. Die vielfach mitgesungenen Zeilen »Ich geh stempeln, du gehst stempeln, er geht stempeln, und was tun Sie? Ich brauch Vorschuss, du brauchst Vorschuss, er braucht Vorschuss, was brauchen Sie?«[211] appellieren zwar an eine persönliche Erfahrung, dienen allerdings anhand der Wiederholungsstruktur ebenfalls hauptsächlich der Rhythmisierung und dadurch der Mitsingbarkeit. Damit keine Missverständnisse entstehen: Der Befund eines kulturellen Verfalls entsteht nicht daher, weil Musik nicht auf Rhythmus beschränkt werden dürfte oder Käsebiers Lieder tatsächlich banal wären – im Beispiel des Stempelns vermitteln sie literarisiert gekonnt den sozialhistorischen Kontext der anhaltenden Krise und markieren über die einfachen Unterschiede deren Bedeutung für die Kulturindustrie –, sondern weil im Roman selbst eine Gegenüberstellung angelegt ist: Im Kontext der Debatte um Miermann und des antagonistischen Verhältnisses eines prosaisch qualitativen Inhalts gegenüber dem Boulevard erscheinen Käsebiers Songs auf letzterer Seite, genauso wie der Roman über die Gegenüberstellung Kurfürstendamm und

209 Vgl. Stephan: Stadt ohne Mythos, 1995, S. 308.

210 Tergit: Käsebier erobert den Kurfürstendamm, 1932, S. 57.

211 Ebd., S. 58.

Käsebier aufzuzeigen versucht, dass in der kulturindustriellen Produktion eben alles zur Ware werden kann, seien die Lieder auch noch so banal und die individuellen Voraussetzungen noch so gering.

9.2.2 Leerlaufexistenzen und die morbide dynamische Großstadt im Leerlaufmodus

Die von Käsebier bespielte Berliner Unterhaltungsgesellschaft besteht aus jenen Leerlaufexistenzen, wie sie Tergit bereits in ihren Reportagen beschrieben hat.[212] Solche Menschen wirken stets beschäftigt, ohne dass sie zu einem Ziel vorzudringen vermögen. Ihre Betriebsamkeit mündet in einem »Leerlauf der Gefühle«,[213] so Max Kolpe in einem 1928 veröffentlichten Gedicht über Berlin. Bezeichnende Eigenschaft solcher Menschen ist ihre inhaltsleere Kommunikation. Beständig befinden sich Leerlaufexistenzen am Telefon, haben sich aber eigentlich gar nichts zu sagen. Die darin anklingenden Erinnerungen an Kafkas *Verschollenen* (nicht nur als Motiv, sondern auch bezüglich Fragen der inhaltsleeren Kommunikation als Signet einer wahrgenommenen Entfremdung) sind nebenbei bemerkt kein Zufall. Tergit selbst nennt in ihrer Autobiografie das »Buch, aus dem man nicht erfährt, weswegen telefoniert, telegrafiert, in Autos gerast wird«, ein »Kafka-Thema«.[214] Der kommunikative Leerlauf wird in *Käsebier* zu einem Befund über den Zustand Berlins ausgedehnt, das aufgrund seiner ständigen Bewegung zu verharren droht. Weder Streik noch Tod halten die Zirkulation des Berliner Städtelebens auf. Tatsächlicher Fortschritt jedoch scheint zugleich abhandengekommen zu sein. Der Kurfürstendamm, »die Verkörperung der leer hinfließenden Zeit, in der nichts zu dauern vermag«,[215] so Kracauer 1932 in seinem Feuilleton-Beitrag *Straße ohne Erinnerung*, ist Inbegriff dieser stehenden Bewegung. Hier bewegt sich die Stadt ununterbrochen, hier wird ganz im Sinne des Käsebier-Theaters beharrlich gebaut, renoviert und abgerissen, ohne dass sich jedoch eine setzende und konstituierende Ruhe einzustellen vermag, die für Fortschritt im Sinne eines historischen Bewusstseins notwendig wäre. Der Kurfürstendamm besitzt, wie Joseph Roth in seiner Reportage 1929 schreibt, eine »furchtbare Fähigkeit, sich unaufhörlich zu erneuern, zu ›renovieren‹«, und dadurch ein spezielles Zeitgefüge, bei dem er »allen natürlichen Gesetzen von Jung-Sein und Alt-Werden« wi-

212 Vgl. Tergit: Atem einer anderen Welt, 1994, S. 53.

213 Kolpe, Max: Leerlauf der Gefühle, in: Günther, Herbert (Hg.): Hier schreibt Berlin. Eine Anthologie von heute, Berlin 1929, S. 102–103.

214 Tergit, Gabriele: Etwas Seltenes überhaupt. Erinnerungen, Frankfurt a. M. 1983, S. 78. Vgl. zum Telefon auch Stephan: Stadt ohne Mythos, 1995.

215 Kracauer, Siegfried: Straße ohne Erinnerung, in: Kracauer, Siegfried: Schriften, Bd. 5.3 (Aufsätze 1932–1965), Frankfurt a. M. 1990, S. 170.

derspricht.[216] In *Käsebier* zeugt auch die Abfolge von Ereignissen, die für das Individuum zwar Schicksalsschläge bedeuten können, den Strom des gesellschaftlichen Lebens der Stadt jedoch nicht tangieren, sondern diesen vielmehr konstituieren, von diesem rasenden Leerlauf. Während man sich am Morgen noch bei der Beerdigung Miermanns trifft, fährt man abends schon zur Neueröffnung von Käsebiers Theater, um wenige Wochen später dann an der Versteigerung des Theaterzubehörs teilzunehmen. Das Leben ist rasend und voller Ereignisse, deren qualitative Unterscheidung allerdings scheint zunehmend klein zu werden. Bei der Beerdigung sind dieselben Menschen anzutreffen wie bei der Eröffnung und bei der Versteigerung. Ereignisse prägen das Schicksal des Einzelnen und konstituieren zugleich den Unterhaltungsrahmen der städtischen Kultur, die sich nicht um den Unterschied von Eröffnung, Versteigerung und Beerdigung schert. Und selbst in solchen Momenten, in denen sich Veränderungen zumindest abzeichnen, sorgen die sensationell vermittelten Nachrichten für einen einzigen Leerlauf. So findet zwar nach dem Tod Miermanns in der Berliner Presse eine kurze Debatte über die Produktions- und Arbeitsbedingungen statt, innerhalb kurzer Zeit verflacht diese jedoch wieder und die »Rotationsmaschinerie der Zeitungen«,[217] so Peter Utz, geht ihren Weg, da ihr die Ruhe für eine tatsächliche Debatte verwehrt bleibt.

Fluchtpunkt und Stolperstein des städtischen Leerlaufs bildet Miermanns Tod. Diesem zugrunde liegt eine doppelte Zeitdiagnose, die über die mit dessen Ableben ebenfalls verknüpfte Darstellung einer fehlenden Empathie der Berliner Unterhaltungsindustrie hinausgeht. Erstens vermittelt Miermanns Tod die Konsequenzen einer anhand von dessen Figur wahrgenommenen Ungleichzeitigkeit,[218] der zu unterschiedlichen Zeitpunkten eine unterschiedliche Legitimation zugrunde liegt: Vor der Rationalisierungswelle entspricht Miermanns Ungleichzeitigkeit den habituellen Anforderungen des Angestellten, während sie erst in und nach der wirtschaftlichen Krise zum existenziellen Problem wird, das dank eines durch »die gedrückte materielle Lage« entstehenden »Wirklichkeitssinns«,[219] so Kracauer in seiner Angestelltenstudie, als Problem wahrgenommen wird. Das Einzelschicksal des individuell streikenden, intellektuellen Kritikers als Ausgangslage der Kritik der Kulturindustrialisierung verdeutlicht dabei ebenso die zuvor genannte Problematik der Verschiebung der Beschleunigungswahrnehmung in die kulturelle Sphäre. Zweitens macht Miermanns langsamer Abschied die morbiden Symptome einer nicht leben-

216 Roth, Joseph: Der Kurfürstendamm, in: Roth, Joseph: Werke, Bd. 4, Köln 1976, S. 856. Vgl. Sucker: Sehnsucht nach dem Kurfürstendamm, 2015, S. 165 f.

217 Utz: ›Sichgehenlassen‹ unter dem Strich. Beobachtungen am Freigehege des Feuilletons, 2000, S. 153.

218 Zur Ungleichzeitigkeit vgl. Sucker: Sehnsucht nach dem Kurfürstendamm, 2015, S. 202.

219 Kracauer: Die Angestellten, 2013, S. 13.

digen Angestelltenwelt sichtbar, wie sie ausführlicher noch in *Brechers Fiasko* thematisiert werden.

9.2.2.1 Ungleichzeitigkeit und Widerspruch

> *»Die Masse der Angestellten unterschiedet sich vom Arbeiter-Proletariat darin, daß sie geistig obdachlos ist. Zu den Genossen kann sie vorläufig nicht hinfinden und das Haus der bürgerlichen Begriffe und Gefühle, das sie bewohnt hat, ist eingestürzt, weil ihm durch die wirtschaftliche Entwicklung die Fundamente entzogen worden sind.«*
>
> (Kracauer: Die Angestellten)[220]

Der mit Vorliebe zu Fuß gehende Flaneur Miermann mit seinem Hang zur Literatur bewegt sich konträr zur rasenden Zeit. Der Mann, der »um 1900 geblüht hat«,[221] so Gohlisch, ist »passé, stark passé«,[222] wie er bei der Käsebier-Premiere von einer weiblichen Figur aufgrund seiner vielen lateinischen Zitate beschrieben wird. Gerade deswegen wird Miermann, so der erste Eindruck, von der hegemonialen Zeit, die in der Berliner Redaktion die Arbeitszeit zu standardisieren, Pausen zu streichen und Freizeit zu kommodifizieren versucht, mehr und mehr an den Rand gedrängt, bis er schließlich zu Tode gekommen ganz von ihr verdrängt wird. Diese mögliche Lesart[223] scheint zutreffend, streift jedoch erst die Oberfläche der Komplexität der Ungleichzeitigkeit, da sie der unterschiedlichen Wirkung temporaler Identitäten nicht genügend Rechnung trägt. Miermann, durch die Entlassung tatsächlich in den Tod getrieben, droht erst mit dem einsetzenden Rationalisierungsdruck zu veralten. Die zuvor in Eigen- und Fremdwahrnehmung erlebte Ungleichzeitigkeit hingegen ist Teil eines positiv inszenierten und sich reproduzierenden Habitus eines sich dem Bürgertum zugehörig fühlenden Angestellten, der, wie Kracauer einen solchen Typus andeutet, zur »Oberklasse ge-

220 Ebd., S. 91.

221 Tergit: Käsebier erobert den Kurfürstendamm, 1932, S. 41.

222 Ebd., S. 108.

223 Juliane Sucker gibt sie in Ansätzen wieder, um später jedoch selbst auf die Ambivalenzen in Miermanns Figur zu sprechen zu kommen (vgl. Sucker: Sehnsucht nach dem Kurfürstendamm, 2015, S. 194 ff.). Stärker findet sich dies bei Hans Wagener, der Miermann eindimensionaler als »Journalist der älteren Generation« liest (Wagener, Hans: Gabriele Tergit. Gestohlene Jahre, Göttingen 2013, S. 41).

hören will«,[224] sich in einer »falschen Bürgerlichkeit«[225] durch kulturelle Distinktionsmerkmale von den ArbeiterInnen abzugrenzen versucht und dabei auf ein eklektisches, sich erst in der Gegenwart konstituierendes Bild der Vergangenheit stützt. Das ›bürgerliche Haus‹ stürzt mit der Entlassung ein, da nun nicht nur sehr allgemein zur Rationalisierung gedrängt wird und dadurch die Möglichkeiten der Entfaltung eingegrenzt werden, sondern Miermann ganz konkret ohne Lohn tatsächlich das Fundament seiner Existenz entzogen wird.

Der Komplexität der Frage nach Miermanns Ungleichzeitigkeit zugrunde liegt die Beschaffenheit der ungleichzeitigen Widersprüche, wie sie von Ernst Bloch in seiner Faschismusanalyse in *Erbschaft dieser Zeit* angedacht wird. Bloch geht von einer inneren und äußeren Seite des Widerspruchs aus. In beiden Fällen fühlt sich »die verelendete Mitte«,[226] was als Schicht der Angestellten gelesen werden darf, dem Jetzt gegenüber fremd. In beiden Dimensionen handelt es sich um eine Form der Ungleichzeitigkeit: »Als bloß dumpfes Nichtwollen des Jetzt ist dies Widersprechende subjektiv ungleichzeitig, als bestehender Rest früherer Zeiten in der jetzigen objektiv ungleichzeitig.«[227] Subjektiv gebärdet sich diese Distanz zum Jetzt als »gestaute Wut«,[228] objektiv als

> »Weiterwirken älterer, wenn auch noch so durchkreuzter Verhältnisse und Formen der Produktion sowie ältere Überbauten. Das objektiv Ungleichzeitige ist das zur Gegenwart Ferne und Fremde; es umgreift also untergehende Reste wie vor allem unaufgearbeitete Vergangenheit, die kapitalistisch noch nicht ›aufgehoben‹ ist. Der subjektiv ungleichzeitige Widerspruch aktiviert diesen objektiv ungleichzeitigen, so daß beide Widersprüche zusammenkommen, der rebellisch schiefe der gestauten Wut und der objektiv fremde des übergebliebenen Seins und Bewußtseins.«[229]

Diese Wut entlädt sich in Zeiten der Krise gegen ein Jetzt, gegen das die verelendete Mitte zu rebellieren beginnt: »So hat gestaute Wut ihren ungleichzeitigen Widerspruch nicht so sehr gegen schlecht Überkommenes als vor allem gegen ein Jetzt, worin auch das Letzte an Erfüllung noch verschwunden ist.«[230] Erst in der Krise tritt der Wider-

224 Kracauer: Die Angestellten, 2013, S. 66. Deutlich wird dieser Wunsch, zu den Oberen zu gehören, auch in Miermanns Gehaltsforderungen, die er an Frächter richtet: »Herr Frächter, Sie wissen genau so wie ich, daß ein Mann in meiner Position einen anderen Lebensstandard braucht, um seinen Blick zu behalten, wie ein kleiner Büroangestellter.« (Tergit: Käsebier erobert den Kurfürstendamm, 1932, S. 173.)

225 Tucholsky: Schicksale hinter Schreibmaschinen, 1930.

226 Bloch: Erbschaft dieser Zeit, 1985, S. 116.

227 Ebd.

228 Ebd.

229 Ebd., S. 116 f.

230 Ebd., S. 117.

spruch in seiner ganzen Schärfe auf, da der ungleichzeitige Widerspruch hier zugleich eine gleichzeitige Seite kennt: »Niemals aber wäre der subjektiv ungleichzeitige Widerspruch so scharf, der objektiv ungleichzeitige so sichtbar, bestünde kein objektiv gleichzeitiger, nämlich der in und mit dem heutigen Kapitalismus selbst gesetzte und wachsende.«[231] Der ungleichzeitige Widerspruch wird dem Kapital nicht gefährlich, im Gegenteil fungiert er vielmehr als Mittel zur Spaltung und Verhinderung eines tatsächlichen Bruchs mit dem Jetzt. Das Kapital »gebraucht das ungleichzeitig Konträre, wo nicht Disparate zur Ablenkung von seinen streng gegenwärtigen Widersprüchen; es gebraucht den Antagonismus einer noch lebenden Vergangenheit als Trennungs- und Kampfmittel gegen die in den kapitalistischen Antagonismen sich dialektisch gebärdende Zukunft.«[232] Statt »verhinderte[r] Zukunft«, wie im Proletariat, gibt es für die Mitte nur »unaufgearbeitete Vergangenheit«:[233] Der ungleichzeitige Widerspruch ist im Verhältnis zum Kapital nur ein »Riß, der sich trösten oder mit Nebel füllen läßt«.[234] Entsprechend drängt er nach Harmonie, wie sie beispielsweise die Natur oder die Volksgemeinschaft bietet, exemplarisch sichtbar in Karl Aloys Schenzingers Angestelltenroman *Man will uns kündigen*, dessen Protagonist die Widersprüche seiner Zeit mit dem Parteieintritt in die NSDAP aufzuheben versucht.

Die kulturanalytische Forschung der vergangenen Jahrzehnte hat sich oft auf Bloch berufen, um die vielfältige Existenz einer »unaufgearbeiteten Vergangenheit«[235] in einer bestimmten Gegenwart zu betonen. Ebenso zentral, jedoch von der Forschung vernachlässigt, scheint die Frage nach dem explosiven Gehalt des Widerspruchs, also die Frage, was den Widerspruch überhaupt zum Ausbruch kommen lässt. Denn scheinbar entlädt sich dieser nicht zu jeder Zeit. Erst in der Krise wird der latente Widerspruch zu einer manifesten Gefahr wie auch zu einem im Verhältnis zum potenziell revolutionären Moment regressiven Fluchtpunkt: »Die anachronistische Verwilderung wie Erinnerung wird erst durch die Krise freigesetzt und antwortet auf deren objektiv revolutionären Widerspruch mit einem subjektiv wie objektiv reaktionären, nämlich eben ungleichzeitig.«[236] Dies ist für das Verständnis der Figur Miermanns entscheidend, da dessen latente Ungleichzeitigkeit zwei Erscheinungsformen kennt. Einerseits diejenige Ungleichzeitigkeit in der Phase der Prosperität, die in ihrer Ungleichzeitigkeit die dynamische Seite eines gesellschaftlichen Aushandlungsprozesses um bestimmte Arbeitsprozesse ist, darin jedoch harmonisierend auftritt. Andererseits diejenige Ungleichzeitigkeit, die sich in Blochs Analyse in der Krise als objektiv reaktionär ent-

231 Ebd.
232 Ebd., S. 118.
233 Ebd., S. 119.
234 Ebd., S. 118.
235 Ebd., S. 117.
236 Ebd.

puppt, die Miermann zum Handeln zwingen möchte, ihm jedoch in der objektiven Lage des gleichzeitigen Widerspruchs keine Harmonie im bewährten Modus mehr gewährt, da er sich sowohl der revolutionären als auch der reaktionären Handhabe, das heißt der explosiven Phase des Widerspruchs, zu verweigern versucht und ihm deswegen nur der Ausschluss bleibt – in Ablehnung einer Selbstanalyse wird die reaktionäre Ausprägung bei Tergit anders als bei Bloch viel stärker von Agenten des Kapitals, das heißt von Frächter, vertreten.

Dass bisher vonseiten der Forschung meist wenig Wert auf die politische Handlungsseite des Widerspruchs gelegt wurde, das heißt auf seine revolutionäre oder reaktionäre Haltung im Moment seiner explosiv werdenden Wirkungskraft, oder, anders ausgedrückt, dass mit dem Befund einer Ungleichzeitigkeit alleine noch nicht zwingend etwas gesagt sein muss, ist nicht nur einem fehlenden politischen Verständnis geschuldet, sondern ist vermutlich ebenso eng mit dem eingeschränkten Blick der soziologischen Angestelltenliteratur verknüpft, die fast immer auf die Reaktion und Krisenwahrnehmung nach und während der Rationalisierungswelle und nicht wie Tergits Roman auch rückblickend auf das Zuvor, das heißt auf das noch feste bürgerliche Haus der Angestellten, abzielt. Das Forschungsinteresse der ideologiekritischen Angestelltensoziologie der 20er- und 30er-Jahre liegt vor allem auf der Kritik einer Angestellten-Bohème, deren Vergnügungssucht als Bewältigungsstrategie in Zeiten der aufkommenden Krise verstanden wurde. Solche Analysen verstehen die Angestelltenkultur, so Roger Behrens zusammenfassend, als »sozialpsychografischen Reflex auf die Verschiebung ökonomischer Widersprüche, auf eine Verdichtung der kapitalistischen Verwertungslogik im Alltag der Menschen, die sich gleichzeitig als strukturelle und spezifische Krise bemerkbar macht«.[237] Dadurch lässt sie sich soziologisch als Reaktion relativ leicht fassen und, wie in vielen Angestelltenromanen geschehend, auf literarische Typen übertragen. Doch der Blick auf den Habitus der Angestellten in ihrer der Krise vorausgehenden Erfahrung, als sie die Welt noch aus der vermeintlich krisenfreien Perspektive der »Unteroffiziere des Kapitals«[238] erleben, und deren doppelte Kontinuität bis in die Welt der Krise – einmal als Weiterleben schon zuvor ungleichzeitiger frühbürgerlicher Statuselemente, einmal als neue Ungleichzeitigkeit im Weiterleben der in der Prosperität akzeptierten, von Ungleichzeitigkeiten durchzogenen Verhaltensnorm – geraten zugleich in Vergessenheit. Das heißt nicht, dass sich in der Angestelltensoziologie dazu nicht Vorstellungen finden ließen. Wenn die »verschollene Bürgerlichkeit« den Angestellten nach der Rationalisierungswelle nur noch »nachspukt«,[239] so Kracauer in Betonung der zweiten Ungleichzeitigkeit, hat diese sich vor der Krise als ver-

237 Behrens, Roger: Die Diktatur der Angepassten. Texte zur kritischen Theorie der Popkultur, Bielefeld 2003, S. 49.

238 Kracauer: Die Angestellten, 2013, S. 12 f.

239 Ebd., S. 82.

schollene Bürgerlichkeit, das heißt als akzeptierte Ungleichzeitigkeit, zumindest ansatzweise zu realisieren. Exakt dies wird in Miermanns Abgrenzungsstrategie in Form einer Hingabe an eine vergangene Hochkultur sichtbar, in die er, so die falsche Bürgerlichkeit, als sozialer Aufsteiger nicht hineinsozialisiert wurde, die also tatsächlich immer schon verschollen oder ungleichzeitig ist, die jedoch in den 18 Jahren Arbeit in der Redaktion ein festes und nicht explosives ideologisches Gebilde umfasst. Sein bürgerliches Haus zimmerte sich Miermann selbst, indem er, für das Studium nicht zugelassen, erst in einer Kunsthandlung arbeitete und danach mit dem Schreiben begann. Das bürgerliche Wissen kann er in der Folge vor allem fragmentarisch rezitieren, beispielsweise, indem er Ausführungen in Monologe samt literatur-, kunst- und wissenshistorischer Anspielungen verwandelt[240] oder eklektisch Begriffe zusammenfügt, so etwa in einer Trauerrede, in der er aus der »griechischen Mythologie, aus dem christlichen Glauben, aus der Lehre Buddhas«[241] schöpft. Diese Inszenierung, die stets artikuliert und öffentlich gemacht wird, ist allerdings kein trügerisches Spiel mit seiner Umwelt, sondern wird von Miermann als feste Identität gelebt und als solche auch anerkannt: In seinem Arbeitsumfeld gilt er als Gebildeter, und vor wie auch nach der Entlassung artikuliert er ein authentisches Unbehagen gegenüber der neusachlichen Berliner Architektur, gegenüber der Erscheinungsform der neuesten Massenzeitung oder gegenüber anderen kulturellen Phänomenen. Als Teil einer öffentlichen Inszenierung erscheinen solche Momente nichtsdestotrotz, da Miermann in den vor allem in der Redaktion stattfindenden Gesprächen einiges mehr auf Selbstinszenierung denn auf die Beeinflussung seiner Zuhörer abzielt. Dem entgegen wird in familiären Verhältnissen, etwa im Austausch mit seiner Frau Emma, fast nicht gesprochen und sich entsprechend wenig um den eigenen Eindruck gekümmert.[242] Manifest wird Miermanns Ideologie auch in der von ihm vertretenen Linie gegenüber Frächter und dem darin artikulierten Protest gegenüber der qualitativen Verfallsgeschichte der Presselandschaft zugunsten der temporeichen Sensation. Dabei zeigt sich zugleich die problematische Seite der bürgerlichen Angestelltenideologie wie der genannten Transformation der Beschleunigungserfahrung von der Produktion in den individualistischen Bereich der Kultur. So kommt der Leser beziehungsweise die Masse bei Miermann letztlich nicht besser weg als bei Frächter. Die intellektuelle Garde der Presseangestellten hält zwar viel von sich und der Qualität ihrer Produkte, weniger jedoch von einem Austausch auf Augenhöhe: Leser sind, ganz im Sinne der Zeitung als Ware, Konsumenten und nicht zum Dialog mündige Partner. Entsprechend sehnt sich Miermann in seinem wilden Streik nach einer bürgerlichen Wertschätzung seines Werks und nicht nach einem Austausch mit der Leserschaft. Auch im kulturellen Empfinden gegenüber Käsebier zeigt sich eine Ab-

240 Vgl. zum Beispiel Tergit: Käsebier erobert den Kurfürstendamm, 1932, S. 91 f.

241 Ebd., S. 261.

242 Ebd., S. 275 f.

neigung gegenüber der Masse und deren Kultur. Lambeck beispielsweise hält Käsebier, trotz Wohlwollen in seinem eigenen Artikel, letztlich für ein minderwertiges Produkt der Arbeiterklasse, das ganz im Sinne der Abgrenzungsstrategie der Angestellten eigentlich unter seinem Niveau liegt: »Saudumm war das Ganze. Aber beglückend.«[243] Ganz ähnlich empfindet Miermann, wenn auch dessen Aussagen aufgrund der inszenierten Eigendarstellung als besonnener Bürger weniger explizit sind. Sichtbar werden sie mitunter dennoch, zum Beispiel in Miermanns lakonischem Ausruf, als ihm mit ironischer Intention nahegelegt wird, er könne doch auch ein Interview mit Käsebier machen: »Warum auch nicht? Der einfache Menschenverstand!«[244]

Die unterschiedliche Erscheinung der Ungleichzeitigkeit zu verschiedenen historischen Zeitpunkten birgt Schwierigkeiten, denn die Ungleichzeitigkeit ist zugleich an eine Gleichzeitigkeit gebunden. So mag Miermann eine handlungsanleitende Praxis mit Blick auf die Vergangenheit implementiert haben. Zugleich arbeitet er als Journalist in einer auflagenstarken Tageszeitung. Juliane Sucker definiert Miermann deswegen als ambivalente Figur,[245] was meint, dass sich Miermann ideologisch in der Vergangenheit verortet, während er strukturell an die rasenden Geschäfte der Gegenwart gebunden ist. Die Verortung in der Vergangenheit belegt beispielsweise seine Stadtwahrnehmung, die, wie Sucker einleuchtend beschreibt, im Gegensatz zur sachlichen Wahrnehmung Lambecks zu stehen scheint und dadurch von einem zeitlich Anderen zeugt.[246] Als Journalist hingegen entspricht er im »schnelllebigen Berufsalltag des Zeitungsbetriebs«[247] gekonnt den Anforderungen seiner Zeit. Dazu gehört auch der inszenierte und marktgerecht zubereitete Topos der Langsamkeit des Feuilletons. Su-

243 Ebd., S. 56.

244 Ebd., S. 94. Auch politisch vermögen sich die Literaten der Zeitungen, ganz im Sinne der Angestellten in Zeiten vor ihrer Existenzangst, nicht zu verorten. Statt zu den politischen Polen (die von den Literaten gleichgesetzt werden) strebt Lambeck, aber auch Miermann nach einer Art drittem Weg zwischen Kapitalismus und Sozialismus – die Maschinenbegeisterung beispielsweise attestiert Miermann sowohl der Sowjetunion als auch dem Rest der modernen Welt (vgl. ebd., S. 242) –, in denen sie über ihre journalistische beziehungsweise literarische Tätigkeit als Sprachrohr eine wichtige gesellschaftliche Rolle einnehmen könnten, ohne sich dabei im öffentlichen Raum politisch äußern zu müssen – als Position gleicht dies dem, wie Tergit in ihrem Roman selbst auf eine zu explizite Positionierung verzichtet.

245 Vgl. Sucker: Sehnsucht nach dem Kurfürstendamm, 2015, S. 202.

246 »Während Lambeck gracitätisch in stadtfernen Impressionen schwelgt und die in den kommerziellen Räumen um die Friedrichstraße, den Gendearmenmarkt und den Kurfürstendamm verändernde Stimuli registriert, ohne seine Impressionen auszudeuten, was natürlich dem herausragenden Merkmal neusachlichen Schreibens entspricht, sind Miermanns […] Spaziergänge Zeugnisse ihrer leidvollen Großstadtimpressionen. Während […] Miermann zu einer ›Sozialen Topographie‹ der Stadt gelangt […], bilden Lambecks Eindrücke die Wirklichkeit im Sinne der Neuen Sachlichkeit lediglich ab.« (Ebd., S. 198.)

247 Vgl. ebd., S. 202.

cker geht davon aus, dass Tergit den Widerspruch zwischen der Gleichzeitigkeit der Arbeit und der Ungleichzeitigkeit von Miermanns Bewusstsein nicht auflöst, sondern vielmehr anhand dessen Charakter die Ambivalenz einer gleichzeitigen Ungleichzeitigkeit beschreibt.[248] Dass jedoch diese Ambivalenz bezüglich der Erscheinung des Widerspruchs auch zweiteilig gelesen werden kann – einmal als legitime bürgerliche Charaktermaske der Angestellten vor der Rationalisierung, bei der Entschleunigung als legitime Kulturleistung gilt, einmal, da Miermann sich nicht transformieren lässt und den Widerspruch nicht als Handlungsmotor nutzen kann, als tatsächliche Ungleichzeitigkeit während und nach der Rationalisierungswelle –, wird von Sucker (unfreiwillig) ebenfalls schon angedacht, als sie Miermanns Arbeit beschreibt. Als »Journalist aus Berufung, nicht aus Beruf« stehe Miermann für den »idealistischen Repräsentanten der freien Presse, der unter dem Zerfall von Bildung und Menschlichkeit leidet«, da er »auf Kosten seiner künstlerischen Freiheit Texte produzieren«[249] müsse: »Hier kollidiert das Selbstverständnis des unabhängigen Intellektuellen mit seiner Lohnabhängigkeit, wie diese zeittypische Entwicklung des Anwachsens der Angestelltenschicht Siegfried Kracauer im Ornament der Masse beschrieben hat.«[250] Gestützt werden kann diese Beobachtung durch die Wahrnehmung Miermanns, der sich nach seiner Entlassung bei Gohlisch echauffiert: »Was ist man? Ein freier Schriftsteller? Ein Journalist? Ein Politiker? Nein, lieber Gohlisch, ein kleiner Angestellter […].«[251] Doch dem Glauben an die künstlerische Freiheit und die habituelle Ausrichtung ins Reich der bürgerlichen Intellektuellen und Künstler lag nie eine andere soziale Stellung zugrunde, sondern einzig das falsche Bewusstsein Miermanns, der seit seiner Ausbildung zum Kaufmann ein Leben lang nie etwas anderes als Lohnarbeiter oder eben ein kleiner Angestellter war. Diesem Zustand verdankt er die zeitweilige Möglichkeit, sich als Profiteur der Prosperität eine zwischenzeitliche kulturelle Entfaltung in Form einer Ungleichzeitigkeit kaufen zu können. Im Kapitalismus nicht Aufgehobenes erscheint hier als Distinktionsfaktor, als kulturelles Kapital des Feuilleton-Redakteurs, das darin die Klassengesellschaft bestätigt, indem Harmonie nicht durch Volksgemeinschaft, sondern durch Ständebewusstsein gewährt wird. Dies scheint zum Problem zu werden, wenn die gesellschaftliche Polarisierung neue Stabilisierungsfaktoren erforderlich macht. So wird die Erfahrung, dass Lohnarbeit ebenso als Grenze einer Entfaltung fungiert, dann gemacht, als die Rationalisierung den Angestellten Miermann trifft. Jetzt erst wird der Habitus des bürgerlichen Angestellten zur ungleichzeitigen Erscheinung, die im Widerspruch zur hegemonialen Zeit steht. Jetzt, als auch die Presseangestellten standardisiert und, wie Frächter ausführt, Jahr für Jahr durch günstige Abiturienten ersetzt werden können –

248 Ebd.

249 Ebd., S. 214.

250 Ebd.

251 Tergit: Käsebier erobert den Kurfürstendamm, 1932, S. 266.

der Habitus also keinen Qualifikationsschritt mehr darstellt –, gibt es keine Zeit mehr für die vermeintliche Vielfalt und den Genuss der Hochkultur. Erst jetzt greift Rationalisierung, wie Miermann beklagt, den Geist an, den er im Gegensatz zum verklärten und durch die Klassenlage bei Geburt geprägten Bürgertum überhaupt erst als Angestellter erlernen durfte. Erst jetzt erscheint Ungleichzeitigkeit als prekärer, für Miermann existenzbedrohender Zustand und nicht als eine von mehreren zur Verfügung stehenden Charaktermasken. Dass dieser objektiv unterschiedliche Zustand der Ungleichzeitigkeit in der Analyse sichtbar gemacht werden muss – mit Blick auf Tergits Kulturkritik ist die intendierte Funktion hinter Miermann tatsächlich vielmehr die Darstellung des qualitativen Verfalls durch die sensationslüsterne Tagespresse –, ist Ergebnis dessen, was Stefan Scherer meint, wenn er schreibt, dass der »Angestelltenroman […] nicht nur Produkt der Populärkultur [ist], sondern auch Produkt der Misere, die er verhandelt«.[252] Als solches gerät er einerseits in Schwierigkeiten, falsches Bewusstsein trotz soziologischer Erkenntnis darüber als ein solches zu markieren. Im Wunsch nach einer Rückkehr zur freieren, weil weniger rationalisierten und dadurch eingeschränkten Lohnarbeit verkennt der Angestelltenroman die strukturellen Bedingungen, unter denen seine Träger überhaupt leben konnten. Andererseits besitzt die Darstellung des objektiven Unterschieds der Existenzform des Widerspruchs eine in der Gleichzeitigkeit des Textes liegende subjektive Haltung: Mit Miermanns Wunsch nach einer Rückkehr zur unexplosiven Erscheinung des Widerspruchs einher geht eine Verdrängungsleistung, die die nun weiter tragenden Widersprüche durch Negieren zu harmonisieren und dadurch zu überblenden versucht. Dabei deuten sich in dessen verklemmter privater Haltung und entsagender Ehe durchaus die Probleme der Angestelltenwelt vor der Krise an, wie sie überzeichnet in Hermann Ungars *Die Verstümmelten* oder auch bei Kafka dargestellt werden.

Solche hier nicht abschließenden Beobachtungen über Fragen der Ungleichzeitigkeit sind auch insofern interessant, als Synchronisation und Desynchronisation beziehungsweise Ungleichzeitigkeiten scheinbar als unterschiedlich prekäre Zustände in Erscheinung treten. Dies wurde bisher vor allem für subalterne Formen der Desynchronisation beschrieben. So existieren beispielsweise in Zeiten der Weimarer Republik bei den Ausgestoßenen unterschiedliche Formen der Vagabondage, das heißt Formen des freiwilligen Ausstiegs oder Formen der unfreiwilligen Not.[253] Beides sind Ergebnis struktureller Ausschlussmechanismen, der Umgang mit diesen ist jedoch in aktiver oder passiver Form ein ganz verschiedener. Ähnlich verhält es sich scheinbar auch auf-

252 Scherer: Stell Dich an! Literarische Transformation des Angestelltenromans (1930–1959), 2005, S. 197.

253 Vgl. Fähnders, Walter: »Generalstreik ein Leben lang!« Arbeit, Arbeitsverweigerung und Vagabondage, in: Balint, Iuditha; Schott, Hans-Joachim (Hg.): Arbeit und Protest in der Literatur vom Vormärz bis zur Gegenwart, Würzburg 2015, S. 68.

seiten der höhergestellten Angestellten, worin eine oberflächliche Desynchronisation und Ungleichzeitigkeit vor allem in Zeiten des Aufschwungs als selbst auferlegtes Distinktionsmerkmal in Erscheinung treten, mitunter sogar zum beruflichen Erfolg führen können, strukturell jedoch als synchronisierte Gleichzeitigkeit gelesen werden müssen. Ungleichzeitigkeit und Desynchronisation dagegen können in Phasen verstärkter Rationalisierung und angesichts des damit einhergehenden Synchronisierungsdrucks zum tatsächlich existenzbedrohenden Mechanismus werden, da nun auch auf struktureller Ebene, also auf Ebene der Arbeit, eine Anpassungsleistung notwendig wird. Für dieses Problem bräuchte es Handlungsstrategien, doch der Umgang mit der Rationalisierung, das heißt letztlich mit verschiedenen Beschleunigungsphänomenen, endet in den meisten Angestelltenromanen deckungsgleich: Entweder mündet man in der Betonung der Gemeinschaft und damit in der offen reaktionären Seite des Widerspruchs (Brück: *Schicksale hinter Schreibmaschinen*; Schenzinger: *Man will uns kündigen*), in der resignativen Akzeptanz verminderter Entfaltungsmöglichkeiten nach der Rationalisierungswelle und dadurch in der Eindämmung des Widerspruchs, sodass er nicht explosiv zu werden vermag (Hartwig: *Bin ich ein überflüssiger Mensch?* und in größerer kritischer Distanz in Roeld: *Malenski auf der Tour*), oder aber in der Verneinung des Widerspruchs zugunsten des individuellen Wegzugs, Umkommens oder Verschwindens (Tergit: *Käsebier*; Kessel: *Brechers Fiasko*; Kästner: *Fabian*; Keun: *Gilgi, eine von uns*; Otten: *Der unbekannte Zivilist*). Zum Zustand der »verhinderten Zukunft« statt zur »unaufgearbeiteten Vergangenheit«[254] und dadurch erst zum revolutionären Moment der Krise gelangt der Widerspruch jedoch in keinem dieser aufgezählten Angestelltenromane auch nur ansatzweise.

9.2.2.2 Erste Anzeichen morbider Symptome der Großstadt

Als Miermann vor seinem Tod enttäuscht durch Berlin wandert, beschreibt er, im Nachklang an den Wandel des Zeitungsviertels, die Transformation anderer Stadtteile. Er vermittelt dies als Umbruch einer lebendigen Nachbarschaft zu einer toten Welt der Bürogebäude: »Das alles wollen sie abreißen, alles, das alles sollen Bürohäuser werden. [...] Es ist kein Platz mehr für den Menschen und seine Sehnsucht.«[255] Aus Miermanns Sicht ist Berlin zu einem Ort der permanenten Erneuerung und Mobilität geworden, in dem parallel zur Boulevardisierung der Presse kein Innehalten und keine sinnliche oder intellektuelle Tiefe mehr zugelassen werden. »Wir haben aufgehört zu wandern, wir haben keine müden Füße mehr«,[256] aphorisiert Miermann dazu, ganz im Sinne Kracauers 1932 unter dem Titel *Wiederholung* erschienener Beschreibung der Tempo-

254 Bloch: Erbschaft dieser Zeit, 1985, S. 119.

255 Tergit: Käsebier erobert den Kurfürstendamm, 1932, S. 263.

256 Ebd.

ralität Berlins, das in seiner Sensationslust alle Vergangenheit auszutilgen vermag.[257] Platz für Geschichte und Tradition scheint es in Miermanns Augen nicht mehr zu geben. »Das Volk von Berlin hält nichts von Tradition, es ist für Abreißen und Tschingdara und Bumdara.«[258] Massenkultur und Städtebau synthetisieren sich im traditionslosen Erneuerungsdruck Berlins – wiedergegeben wird die Synthese in den lautmalerischen Ausdrücken, die zugleich Bautätigkeiten wie Schlagersongs vertonen. Dabei zeigt sich in Miermanns verklärendem Blick in die Vergangenheit, der zugleich einen Versuch darstellt, den letzten Gang des Flaneurs intellektuell aufzuladen, ein Bild, das bereits bekannt ist: Berlin als modernste Stadt erscheint als Ort der ständigen Bewegung ohne Rast und mit immer rascheren Umlaufzeiten. Geschichte, so macht nicht zuletzt die zerbröselnde Bausubstanz klar, findet hier keinen Platz mehr. Erwähnenswert daran ist vor allem der aufkommende Befund des morbiden Charakters der Gesellschaft, der durch den Leerlauf und durch die gegenübergestellte Ereignishaftigkeit der Massenkultur hindurchquillt oder aber gerade daraus entsteht. Denn unlebendig und doch nicht tot, wahrlich gespenstisch, gestaltet sich das Leben in den durch den architektonischen Wandel gekennzeichneten Quartieren, in denen aufgrund ständiger Erneuerung keine Geschichte, jedoch aufgrund der immensen inneren Dynamik auch kein Ende einzutreten vermag.

Die Versteigerung der Theaterbestände bringt das Hindurchdrücken dieser gespenstischen Atmosphäre durch die spektakuläre und beschleunigte Stadt hindurch besonders gut zum Ausdruck: »Versteigerungen haben eine eigene Atmosphäre. Die merkwürdige Stimmung von Auflösung, Verwüstung und Tod wird paralysiert durch den Aufmarsch der eleganten Autos vor der Tür und der noch eleganteren Damen in den Räumen.«[259] Die Paralyse durch die High Society verdeckt zwar vordergründig das ständige Spiel um Auflösung, Verwüstung und Tod durch die Warenwelt, hinterlässt jedoch eine morbide Welt, die mehr und mehr durchzudrücken scheint. Dies manifestiert sich zuletzt auch in Form der zunehmend »toten Artikel«[260] des sich im Niedergang befindenden Käsebiers, der als Merchandise-Artikel tausendfach reproduziert vor

257 »Wer sich längere Zeit in Berlin aufhält, weiß am Ende kaum noch, woher er eigentlich kam. Sein Dasein [...] ist jeden Tag neu wie die Zeitungen, die fortgeworfen werden, wenn sie alt geworden sind. Ich kenne keine Stadt, die das Gewesene so schleunigst abzuschütteln vermochte. Auch sonstwo verändern sich zweifellos Platzbilder, Firmennamen, Geschäfte; aber nur in Berlin entreißen die Veränderungen das Vergangene radikal dem Gedächtnis. Viele empfinden gerade dieses Leben von Schlagzeile zu Schlagzeile als Reiz; teils, weil sie davon profitieren, daß ihre frühere Existenz in der Versenkung verschwindet, teils, weil sie doppelt zu leben glauben, wenn sie rein in der Gegenwart leben.« (Kracauer, Siegfried: Wiederholung, in: Kracauer, Siegfried: Schriften, Bd. 5.3 (Aufsätze 1932–1965), Frankfurt a. M. 1990, S. 71 f.).

258 Tergit: Käsebier erobert den Kurfürstendamm, 1932, S. 264.

259 Ebd., S. 310.

260 Wegmann: Dichtung und Warenzeichen, 2012, S. 359.

sich hinzugammeln beginnt. Diese morbiden Symptome, die morbide Vitalität kapitalistischer Gesellschaften, bilden die Ansätze dessen, was Kessel in *Brechers Fiasko* als umfassenderes gespenstisches Berlin erscheinen lässt: Im medialen, architektonischen oder kulturindustriellen Drang zur unmittelbaren Präsenz im Augenblick hinterlässt die Warenwelt einen unlebendigen, ja gespenstischen Zustand. Die Geister produktiv geleisteter Arbeit wirken in den Waren fort. Die kulturindustrielle Erneuerung vermag ihre Restbestände und Abfallprodukte nicht zu beseitigen, sodass diese als noch nicht tote Wesen nach unten gereicht weiter durch die städtische Gesellschaft geistern. Die Angestellten, des nicht kommodifizierten Lebensgeists beraubt, bewegen sich anders als die Proletarier, die endlich zum gefürchteten Gespenst werden wollen, lethargisch gespenstisch durch die Straßen und Schächte Berlins.[261]

9.3 Herrn Brechers Fiasko: Rationalisierte Bürowelt

Martin Kessels Roman erschien 1932, ein Jahr nach Tergits *Käsebier*. *Brechers Fiasko*, in seiner ersten Druckausgabe über 700 Seiten lang, handelt durchwegs »handlungsarm«[262] vom Leben der Berliner Angestellten in ihrer gewohnten Büroumgebung. Max Brecher und Dr. Geist, die beiden gleichaltrigen zentralen Figuren, die sich noch aus der Schule kennen, sind als »zwei ganz gewöhnliche Angestellte«[263] Teil der Propaganda-Abteilung der Universalen Vermittlungs-Aktien-Gesellschaft, kurz Uvag. Propaganda meint vermutlich, wenn auch in ihrem Umfang nicht restlos geklärt, die Tätigkeit aufkommender PR-Abteilungen: »Den Leuten Bedürfnisse einreden, die sie nicht haben, das ist Propaganda«[264] – so wird dies im Roman zumindest angedeutet. So übereinstimmend sich die Vergangenheit der beiden sich in einer »reglosen Freundschaft«[265] befindenden Arbeitskollegen Brecher und Geist gestaltet, so unterschiedlich entwickelt sich deren Leben nun angesichts der die Angestellten begrenzten Entfaltungsmöglichkeiten. Geist, der sich perfekt in die Bürowelt integriert und Wert auf seine Haltung legt, geling der interne Aufstieg, ohne dass sich dadurch viel für ihn verändert. Denn ganz nach oben kann es für ihn als Angestellten niemals ge-

261 Der lethargische Angestellte erscheint auch insofern als gespenstisch, als bei ihm »nichts da ist, wo doch etwas sein sollte« (Fisher, Mark: Das Seltsame und das Gespenstische, Berlin 2017, S. 75). Er ist ein Mensch und wirkt ganz anders als ein solcher, er ist lebendig und doch scheint ihm das Lebendige abhandengekommen zu sein.

262 Scherer: Stell Dich an! Literarische Transformation des Angestelltenromans (1930–1959), 2005, S. 192.

263 Kessel: Herrn Brechers Fiasko, 2001, S. 11.

264 Ebd., S. 97.

265 Ebd., S. 145.

hen.[266] Brecher hingegen, der die Anforderungen nicht mehr erfüllen kann oder aber sie mehr und mehr aktiv zu unterlaufen beginnt, wird am Ende entlassen. In seiner Verweigerung beziehungsweise seinem Abstieg ist Brecher ambivalent zu lesen. Einerseits ist er kein typischer Angestellter, da er die Mechanismen der Bürowelt zu durchschauen vermag, die Angestellten mitunter karikiert und so den kritischen Blick auf seine Umgebung gewährt.[267] Andererseits ist er in seinem Werdegang, seinen Ängsten, seiner täglichen Arbeit oder in seiner Perspektivlosigkeit durchaus Ausdruck jener ihn umgebenden Angestelltenwelt – zu dieser Ambivalenz später mehr. In der Hierarchie über Brecher und Geist stehen der Chef, in Anspielung an palavernde Affengeräusche von den Angestellten »Ua Ua« genannt, und der Vorsitzende der Abteilung, Herr Sack, ein Mensch voller »fanatischer Plötzlichkeit und Zuckungen«,[268] der mit »Isaaksohn« wie schon S. Woolf bei Kellermann einst einen längeren Namen besaß, der jedoch verkürzt werden musste, da Isaaksohn »ein viel zu langsamer Name ist, um im Geschwindschritt Karriere zu machen«.[269] Wie die kurze Beschreibung dieser Figuren bereits andeutet, geht es, wie schon in *Käsebier*, so Ines Lauffer, auch in *Brechers Fiasko* nicht um die »Etablierung eines Subjektes« denn vielmehr um unterschiedliche »Subjektentwürfe« und »Typen«,[270] anhand derer die Welt der Angestellten dargestellt wird. Dieser literarisch-soziologische Zugang wird in *Brechers Fiasko* immer wieder explizit reflektiert. Brecher und Geist beispielsweise gehören, so der Erzähler, zu den »soziologischen Kategorien derer, von denen das Sprichwort sagt: zum Leben zu wenig, zum Sterben zu viel – wobei allerdings unter Leben ein etwas luxuriöseres Gefilde verstanden sein will, denn einfach zu leben hatten sie«.[271] Mit anderen Worten: Sie sind Angestellte in Zeiten der Krise.

Kessels mehrdimensionale Tiefenstruktur der Angestelltenwelt soll vornehmlich über die Erscheinungsebene verstanden werden. Anschaulich zeigt sich dies in der ausufernden Kommunikation der Uvag-Angestellten, bei der, wie schon im Geplauder in Kafkas *Verschollenem*, aber auch in der Unterhaltungswelt in *Käsebier*, die ständige Aufrechterhaltung von Kommunikation bedeutsamer als der konkrete Inhalt ist.

266 In der fehlenden Entfaltungsmöglichkeit abseits des vorgegebenen Rahmens spielen Strukturgesetze eine bedeutende Rolle, so vermittelt es der Roman zumindest mit Marx angehaucht. Brecher etwa bemerkt an einer Stelle über die Rolle als Angestellter gegenüber Geist: »Unser Fehler ist es eben, dass wir zwei noch immer für unser Geld arbeiten, statt unser Geld für uns arbeiten zu lassen.« (Ebd., S. 13.) So kann Geist zwar aufsteigen, zur habituellen Rolle des Chefs reicht es ihm allerdings nicht, solange er der Lohnarbeit Folge leisten muss.

267 Christa Jordan rückt diese subversive Seite ins Zentrum; vgl. Jordan: »Wir stellen doch was vor« – Angestelltenleben und dessen Spiegelung in der Prosa am Ende der Weimarer Republik, 2001, S. 245 f.

268 Kessel: Herrn Brechers Fiasko, 2001, S. 34.

269 Ebd.

270 Lauffer: Poetik des Privatraums, 2011, S. 247.

271 Kessel: Herrn Brechers Fiasko, 2001, S. 11.

So erfinden beispielsweise, wie der Roman nur allzu oft durchspielt, die Sekretärinnen eine eigene Sprache, bei der ans Wortende ein -ü angehängt wird, die jedoch nur noch ansatzweise verständlich ist. Auch Brechers Dialoge und Monologe sind ausufernd und in ihrem Inhalt zugleich bedeutungsvoll wie bedeutungsleer. Wie die »Vertikale des Fahrstuhls« die »Höhe der Häuser durchmessend« auf- und niedersaust, »durchlöchert« die »[h]arte Geschwätzigkeit« die Räume der Berliner Bürolandschaft.[272] Die ausufernde Kommunikation leidet dadurch unter denselben Folgeeffekten wie die beschleunigten Transportkanäle. Das heißt, sie ist durch eine Dialektik der Beschleunigung geprägt. Als »Verkörperung von Kommunikation«, so Christa Karpenstein-Eßbach, mag Brechers Sprache in seinen Wortwitzen und Hinweisen auf die Angestelltenwelt durchaus eine »Quelle von Distinktionsgewinnen«[273] sein, zugleich aber ist Brechers Sprechen Ausdruck einer Welt der ständigen Kommunikation, in der man sich in einem kommunikativen Leerlauf eigentlich nichts zu sagen hat, wie Ines Lauffer beschreibt: »Was Brecher also bis zur Perfektion beherrscht, ist eine durchaus wuchernde Sprache, eine Sprache voller Verweise, Abschweifungen und Wiederholungen, die schließlich zu völliger Unklarheit und Undurchsichtigkeit des eigentlich Gesagten führen.«[274] Die Funktion der Kommunikation in *Brechers Fiasko* lässt sich jedoch nicht auf einen Widerspruch reduzieren. Über die ausufernden Monologe und Dialoge verhandelt Kessel vielmehr verschiedene Eigenheiten der Angestelltenwelt. Walter Delabar hat beispielsweise auf die Leistung der Kommunikation in *Brechers Fiasko* hingewiesen, mit der der Mensch der Passivität monotoner Arbeit zu entkommen versucht.[275] Thomas Wegmann sieht in der ausufernden Kommunikation und den Wiederholungseffekten eine Analogie zur Werbetätigkeit der Propaganda-Abteilung.[276] Auch vermitteln die Gespräche in Kessels Roman ganz grundsätzlich eine ambivalente Fortschrittserfahrung. So mag es im dauernden Geschwätz kommunikativ »zu keinem Stillstand«[277] mehr kommen, die Leere allerdings, die die sinnentleerte Kommunikation hinterlässt, kann im Gegensatz dazu ebenso als gesellschaftlicher Stillstand, als Leere der funktional durchlöcherten Räume, erfahren werden. Die ausufernde Kommunikation und die Omnipräsenz von Dialogen dienen zuletzt auch einer Strategie der gegenseitigen Bestätigung. Was etwa Brecher oder der Erzähler an manchen Stellen ironisch kommentieren oder als Typus ausstellen und kritisieren, wird in Gestalt anderer Figuren rückwirkend darauf gleich bewiesen. Die Technik beispielsweise bestimmt nicht nur

272 Ebd., S. 10.

273 Karpenstein-Eßbach: Dienst und Distinktion. Zu Martin Kessels Roman »Herrn Brechers Fiasko«, 2015, S. 137.

274 Lauffer: Poetik des Privatraums, 2011, S. 270.

275 Vgl. Delabar: »Wie doch der Kopf einen Menschen zugrunderichten kann!« Einige Überlegungen zu Martin Kessels »Herrn Brechers Fiasko«, 2004, S. 213.

276 Vgl. Wegmann: Dichtung und Warenzeichen, 2012, S. 382–398.

277 Lauffer: Poetik des Privatraums, 2011, S. 270.

die Lebensrealität, sondern auch das Denken der Angestellten. »Wer's eilig hat, muß fahren, Mutti. Wer nicht hört, muß …«,[278] sagt dann auch die moderne Uvag-Angestellte Mucki[279] zu ihrer schwerhörigen Mutter und will entgegen dem Einwand der Mutter, die das Sprichwort wie selbstverständlich mit »fühlen« beenden will, die mechanische Ergänzung des »Hörrohrs« preisen.

So leicht erkennbar es in *Brechers Fiasko* um die Darstellung von unterschiedlichen Typen der Angestelltenwelt geht, so schwierig ist die Verortung Brechers darin. Einerseits entspricht er einer spezifischen Erscheinung eines in sich diversifizierten Angebots des Typus des Angestellten: »Seine Vergangenheit existiert nicht«,[280] wird ihm beispielsweise von der hinkenden Sekretärin Gudula Öften attestiert, die ihm damit eine Eigenschaft zuschreibt, mit der Brecher als prototypische Subjektform des Angestellten weit über andere Figuren hinausgeht. Zeitgleich aber nutzt Kessel die Figur Brecher zur kritischen Intervention, zum Beispiel dort, wo Brecher mit Geist über die Rolle der Technik debattiert und diese nicht nur als Teil einer funktionierenden gesellschaftlichen Maschinerie, sondern ebenso als Beschleuniger von Katastrophen charakterisiert: »Wo die Technik im Spiel ist, wird die Katastrophe proportional genähert [sic].«[281] Vergleichbare Anspielungen und Eindrücke spinnt Brecher immer wieder zu längeren aphoristischen Gedankengängen zusammen. Im erwähnten Beispiel verknüpft er im Dialog mit Geist Gudula Öftens Hinken und die wahrgenommene Rolle der Maschinen zu einem Gedanken über das Verhältnis von Beschleunigung und Zivilisation und daraus zu einer Reflexion über das Verhältnis von Mensch und Maschine:

278 Kessel: Herrn Brechers Fiasko, 2001, S. 223.

279 In Kessels Roman geht es nicht nur um Brecher und Geist, sondern auch um andere Figuren, die als Prototyp verschiedener Typen der Angestellten erscheinen. Neben Brecher und Geist werden Subjektentwürfe beispielsweise anhand der weiblichen Sekretärinnen Mucki Schöpps, Lisa Frieske und Gudula Öften entworfen, die jeweils für verschiedene Entwürfe in der Angestelltenwelt oder aber für deren Wandel gelesen werden können. Beispielsweise entstammt die Geheimratstochter und neue Mitarbeiterin der Uvag Mucki Schöpps einem mehr und mehr der Vergangenheit zugehörigen Bürgertum, das sich selbst aristokratisch zu schmücken pflegt. Verdeutlicht wird dies über Muckis Mutter, die nach dem Tod ihres Gatten aus ihrem gutbürgerlichen Haus ausziehen muss – eine »stadttopographische Deklassierung« (Lauffer: Poetik des Privatraums, 2011, S. 252), nennt dies Ines Lauffer – und sich entgegen ihrer sachlichen Tochter, die lieber in flüchtigen Zimmern wohnt, nach der vergangenen Größe sehnt. Die Gegenüberstellung zu Mucki verdeutlicht den doppelten gesellschaftlichen Wandel, den die Angestellten durchmachen. So fordert die neue Lebensrealität eine ideologische Selbstverortung beziehungsweise Legitimation, die der eigenen Lage mit Blick nach oben eine hoffnungsvolle Perspektive überstülpt. Zeitgleich aber zeigt sich in der Arbeitsform der Angestellten eine zunehmende Proletarisierung weiter Bevölkerungsschichten, die gerade diese egalitäre Wirkung der Lohnarbeit bezüglich der gesellschaftlichen Position nicht wahrhaben wollen und sich entsprechend weigern, sich politisch den proletarischen Parteien und Interessenverbänden anzuschließen.

280 Kessel: Herrn Brechers Fiasko, 2001, S. 131.

281 Ebd., S. 174.

»Es ist ein Leben der Verkürzung. […] Aber hier, beim Hinken, ist die Verkürzung keine Beschleunigung wie in der Zivilisation, sondern eine Ironie. Wir hinken für gewöhnlich hinterher. Mit der Maschine war es genauso. Sie ist ein Ding, das spielt, das in sich selber spielt. Nur noch ein Kind ist so verspielt wie eine Maschine. Aber was ist das Ende? Dass der Bediente die Maschine bedient; dass sie ihn invalid macht. Kein Kind ist imstande, sich dafür, dass es ungefragt in die Welt gesetzt wurde, derart zu rächen wie eine Maschine.«[282]

Brechers Wahrnehmung, durch das Palavern hochstilisiert und nicht immer derart tiefgründig, wie die Aphorismen vermuten lassen – ambivalent ist Brecher eben nicht nur aufgrund seines zunehmend aktiven Unterlaufens der Angestelltenwelt, sondern auch in seiner Kritik, die zwischen Geschwätz und tatsächlichem Inhalt hin und her pendelt –, verstärkt den Eindruck, dass Öftens unharmonisches Hinken den Beschleunigungsdruck symbolisch zu markieren hat: Wer hinkt, der oder die fällt in der temporeichen Gesellschaft auf, da er oder sie zurückzufallen droht. Zeitgleich stellt die »rhythmische Herausforderung«[283] von Öftens, mit einem Bein dem anderen zu folgen, die Anforderungen an die Geschwindigkeit als solche heraus. Diese Stellung allerdings, in die Öften unfreiwillig hineingeschoben wird, entspricht zugleich ihrer Sonderstellung. Sie markiert die von Brecher wahrgenommene Dialektik des Fortschritts, der den Menschen vorauseilt und zugleich ihren Bedürfnissen hinterherhinkt, aus dessen Zustand aber in der Lethargie der Welt der Angestellten kein Ausweg gefunden werden kann. Denn trotz der einzigartigen Stellung, die Öften als am besten informierte Angestellte auch in der Uvag besitzt, kann und will sie nicht wie die Maschine zum sich rächenden Subjekt werden. Ganz im Gegenteil: Als »personifizierter Kompromiss, wie Brecher sie genannt hat«,[284] lebt Öften im Sinne der Kracauer'schen Angestellten in einer Entpolitisierung ihrer eigenen Stellung und sehnt sich nach Gemeinschaft statt nach Klassenkampf. Wenn auch in der Herleitung verschieden, im Resultat doch gleich, findet später auch Brecher keinen Ausweg mehr, obwohl er sich nicht nach Gemeinschaft sehnt.

9.3.1 Forschungsstand

Wie schon *Käsebier* wurde auch *Herrn Brechers Fiasko* von der Forschung lange Zeit nur am Rande wahrgenommen. Erst nach der Jahrtausendwende und infolge einer erneuten Neuauflage, die insbesondere in den Feuilletons Zuspruch fand,[285] widmete

282 Ebd.

283 Ebd., S. 173.

284 Ebd., S. 290.

285 Einen »riesenhaften Erstling« (Nentwich, Andreas: Die Bewusstseinsfabrik, in: Neue Zürcher Zei-

man sich dem Roman vermehrt wissenschaftlich. Der 2004 von Claudia Stockinger und Stefan Scherer herausgegebene Sammelband zu Martin Kessel stellt einen ersten Höhepunkt dieser Entwicklung dar.[286] Erneut sind es vor allem Forschungsfragen zur Neuen Sachlichkeit und Geschlechterfragen, mit denen *Brechers Fiasko* konfrontiert wurde.[287] Daneben stechen einzelne Untersuchungen zum Wohndiskurs[288] und zur Angestelltenwelt[289] hervor. Als besonders wertvoll stellt sich wie schon bei *Käsebier* Ines Lauffers Untersuchung der *Poetik des Privatraums* heraus. Darin stellt Lauffer bereits, wenn auch als Nebenargument, eine Verbindung zwischen Hartmut Rosas Theorie der sozialen Beschleunigung und Kessels Roman her, indem sie darauf hinweist, dass mit der sozialen Beschleunigung bei den Angestellten auch deren Identitäten in Bewegung geraten.[290] Entgegen dem täglichen Druck, sich stets neu zu erfinden, beinhalte die Beschleunigung ebenso ein prägendes Versprechen. Die Angestellten glauben, über die soziale Beschleunigung »an der Begeisterung für die Beschleunigung [teilhaben zu können], die ihnen als Garant der Persönlichkeitsentfaltung, als Garant der Freiheit des Individuums erscheint. […] [D]ie Relevanz der Dynamik ist Teil dieses Ideals, das mit der Beschleunigung des Lebens auch die Hoffnung auf Verbesserung, auf Perfektibilität in sich trägt.«[291] Dies spiegele sich, so Lauffers eigentliche These, in Kessels neusachlichem Wohndiskurs wider. Hier finde die dynamische Welt der immer sitzenden Angestellten ihren Ausdruck: »Die bewohnten Räume des Romans sind […] Räume des Neuen Bauens, bilden ein Amalgam von Statik und Dynamik, von Nähe und Di-

tung, 21. 4. 2001) nennt ihn die NZZ. Eine wohlwollende Besprechung erhält er auch in der FAZ (vgl. Müller, Lothar: Auch das Sitzfleisch braucht eine Pause, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 20. 3. 2001) oder im Deutschlandfunk (vgl. zu den positiven Besprechungen Delabar: »Wie doch der Kopf einen Menschen zugrunderichten kann!« Einige Überlegungen zu Martin Kessels »Herrn Brechers Fiasko«, 2004, S. 212).

286 Vgl. Stockinger, Claudia; Scherer, Stefan (Hg.): Martin Kessel (1901–1990), Bielefeld 2004.

287 Vgl. zum Beispiel Spies: Die Angestellten, die Großstadt und einige »Interna des Bewußtseins«, 1995; Scheunemann: Die weiblichen Angestellten in der Literatur der Weimarer Republik, 2008.

288 Vgl. Lauffer: Poetik des Privatraums, 2011; Wegmann, Thomas: Wohnen, Werben, Reden. Über das (nicht nur) ästhetische Zuhause von und in Martin Kessels Roman »Herrn Brechers Fiasko«, in: Martin Kessel (1901–1990), Bielefeld 2004, S. 233–267.

289 Vgl. zum Beispiel Karpenstein-Eßbach: Dienst und Distinktion. Zu Martin Kessels Roman »Herrn Brechers Fiasko«, 2015; Kluger, Alexander: Angestelltenadel. Der moderne Großbetrieb als höfische Gesellschaft in Martin Kessels »Herrn Brechers Fiasko«, in: Erzählte Wirtschaftssachen, Bielefeld 2013, S. 119–128; Lahl, Kristina: Die finanzielle und soziale Armut der Angestellten. Figurationen der Erwerbsarmut zwischen Proletariat und Bürgertum bei Hermann Ungar, Martin Kessel und Hans Fallada, in: Revista de estudos alemães 4, 2013, S. 41–57; Hillgruber, Katrin: Bestiarium der Angestellten: Martin Kessels Berlin- und Büroroman »Herrn Brechers Fiasko« wiedergelesen, in: Neue deutsche Literatur 49 (4), 2001, S. 131–136.

290 Lauffer: Poetik des Privatraums, 2011, S. 258.

291 Ebd.

stanz.«[292] Diese Dialektik zieht sich durch den Roman wie auch durch die Welt der Angestellten. Schon früh hat sich auch Christa Jordan in ihrer Dissertation zu den Angestellten in der Erzählprosa am Ende der Weimarer Republik mit Kessel auseinandergesetzt und darin ein nachhallendes Kapitel zum Roman verfasst.[293] Ihr Verdikt, dass die Figur Brecher im Vergleich zu anderen Angestelltenromanen heraussticht, eine besondere Erkenntnisgabe besitzt und dadurch die Angestelltenwelt nicht nur offenlegt, sondern auch unterläuft, wurde mehrfach aufgenommen, etwa von Bernhard Spies, der dem Roman eine »größere Tiefenschärfe«[294] attestiert. Auch im Kontext des Angestelltenromans wurde *Brechers Fiasko* ansatzweise diskutiert. Stefan Scherer weist Kessels Roman in seinem Aufsatz zur Transformation der Angestelltenromane eine erzähltechnische Sonderstellung zu, da er im Gegensatz zu vielen anderen Romanen nicht vorwiegend personal, sondern auktorial erzählt.[295] Dies mag, so der wiederkehrende Befund, auch mit der gehobenen literarischen Qualität des Werks zu tun haben, in der sich *Brechers Fiasko* von trivialeren Angestelltenromanen unterscheidet: Martin Kessel promovierte über Thomas Manns Novellentechnik und kannte sich in literarischen Verfahrensweisen entsprechend aus.[296]

9.3.2 Gespenstischer Leerlauf

> *»Es mag für die aufgeklärte Epoche rätselhaft sein, daß sie plötzlich wieder Gespenstern gegenüberstehen, nachdem sie glücklich die degenerierte Romantik der weißen Damen überwunden zu haben glaubten, aber es ist kein Geheimnis, daß es innerhalb Berlin wimmelt von Schatten und Gespenstern.«*[297]
> (Martin Kessel: Herrn Brechers Fiasko)

Nicht nur Tergit, sondern auch Kessel macht die Beobachtung eines Leerlaufs zu einem Leitmotiv des Romans. In der ersten längeren Ausgangsbeschreibung der Büroarbeit vergleicht der Erzähler die Arbeit mit einem Galeerenbetrieb ohne Streckenbewältigung:

292 Ebd., S. 250.

293 Vgl. Jordan: Zwischen Zerstreuung und Berauschung, 1988; überarbeitet erschienen Teile der Dissertation auch als Artikel in Jordan: »Wir stellen doch was vor« – Angestelltenleben und dessen Spiegelung in der Prosa am Ende der Weimarer Republik, 2001.

294 Spies: Die Angestellten, die Großstadt und einige »Interna des Bewußtseins«, 1995, S. 234.

295 Scherer: Stell Dich an! Literarische Transformation des Angestelltenromans (1930–1959), 2005, S. 194.

296 Vgl. Jordan: Zwischen Zerstreuung und Berauschung, 1988, S. 161; Martus, Steffen: Martin Kessel als Literaturwissenschaftler, in: Stockinger, Claudia; Scherer, Stefan (Hg.): Martin Kessel (1901–1990), Bielefeld 2004, S. 65–108.

297 Kessel: Herrn Brechers Fiasko, 2001, S. 366.

»Zuweilen glich die Tätigkeit im Gebäude derjenigen auf einer Galeere, nur eben, daß höchst zweifelhaft war, was hier vorwärts gebracht werde sollte, das Gebäude jedenfalls nicht, das stand seit Jahren, und nur der Himmel wechselte.«[298] Sklavenähnliche Betriebsamkeit und fehlende räumliche Entwicklung scheinen sich zu entsprechen, was freilich weniger auf die tatsächliche Fortbewegung als auf die Frage nach individuellen Entwicklungsmöglichkeiten im Betrieb und in einem größeren Zusammenhang auf die Frage nach Fortschritt und Stillstand abzielt. Im Gegensatz zu *Käsebier* sind es jedoch weniger die Leerlaufexistenzen der Unterhaltungsbranche als vielmehr das morbide Leben der Angestellten Berlins, das den Roman prägt. Eine besondere Rolle spielt dabei das Gespenstische.[299] Noch immer geht das nunmehr seit bald 75 Jahren bekannte Gespenst der kommunistischen Gefahr, das heißt das »Gespenst der Revolution«,[300] umher. Dieses drängt aus seiner gespenstischen Erscheinung heraus, um zur realen Kraft zu werden. Daran scheitert es jedoch auch bei Kessel, unter anderem, weil es aufgrund des expandierten Markts mit neuen Gespenstern konkurrieren muss. Die Politik bedient sich nun ihrerseits Gespenstern, das heißt »antipsychologischer Unholde«,[301] um ihre Interessen durchzusetzen. Solche politischen und vom Geiste der Romantik durchtränkten Gespenster wirken aufgrund einer Gleichzeitigkeit zur Krise, bedienen sich jedoch, wie die Verweise auf die Romantik zeigen,[302] primär ungleichzeitiger Elemente. Sie sind Berichte der Vergangenheit, die analog zu den konjunkturellen Krisen immer wieder in die Gegenwart versetzt werden. Andere Gespenster hingegen, von denen es in Berlin ebenfalls wimmelt, konstituieren sich im und aus dem Jetzt, sind also keine ungleichzeitigen Elemente und nicht zwingend Ergebnis einer »romantischen Selbstdurchdringung«,[303] wie Brecher später meint, sondern Ausdruck eines Jetzt, in dem das Gespenstische Teil einer Wirklichkeit geworden ist. Es sind dies Gespenster, die, so Kessel in einem Aphorismus, der Funktionsweise modernster Gesellschaften und ihrer Entfremdung entspringen: »Wer sich selbst nicht mehr besitzt, sondern das Gefühl hat, dass er sich nur noch angehört, der lebt bereits unter Gespenstern.«[304] Solche Gespenster konstituieren sich aus jenen fremdbestimmten Charaktermasken,

298 Ebd., S. 20.

299 Vgl. Jordan: Zwischen Zerstreuung und Berauschung, 1988, S. 137 f.; Scherer, Stefan; Stockinger, Claudia: »Bei historischer Betrachtungsweise kommt eines zu kurz: die Variante der Möglichkeit«. Martin Kessel – eine Einführung, in: Stockinger, Claudia; Scherer, Stefan (Hg.): Martin Kessel (1901–1990), Bielefeld 2004, S. 39 f.

300 Kessel: Herrn Brechers Fiasko, 2001, S. 366.

301 Ebd.

302 Vgl. Simonis, Annette: Martin Kessel und die Prosa der europäische Moderne, in: Stockinger, Claudia; Scherer, Stefan (Hg.): Martin Kessel (1901–1990), Bielefeld 2004, S. 196.

303 Kessel, Martin: Romantische Selbstdurchdringung, in: Welt und Wort (3), 1948, S. 337–339.

304 Kessel, Martin: Ein Fragezeichen der Gesellschaft: Aphorismen, Bochum 2012, S. 104.

die die Bevölkerung zu »Schauspielern und Zuschauern«[305] werden lassen, so Kessel in einem weiteren Aphorismus. Sie entspringen den Schwellen der »Doppelung von Alltäglichkeit und Illusion, von Besonderem und Allgemeinem, von Stillstand und Bewegung«,[306] so der Befund von Stefan Scherer und Claudia Stockinger, der vor allem aufgrund letzter Nennung interessant ist. Es wird sich noch zeigen, wie in Berlin, dieser Stadt, die stets »Gegenteil des Gegenteils«[307] ist, in der ganz im Sinne des rasenden Stillstands das »Vorwärts in recht verfänglichem Sinn einem Hin und Her gleicht [und] jede Bewegung in sich selber verläuft, ein Pendelverkehr«,[308] in der also die von Scherer und Stockinger beschriebene Doppelung als konstitutive Eigenschaft erscheint, das großstädtische Verkehrsnetz eine Tiefenstruktur freilegt, in der sich das aus der Dialektik von Bewegung und Stillstand resultierende Gespenstische beobachten lässt.[309]

Die im Jetzt entstehenden Gespenster widerlegen den für das Kino in Zeiten der Neuen Sachlichkeit gemachten Befund, dass »in die ruhige Atmosphäre der wirtschaftlichen Stabilisierung [...] keine Gespenster und Tyrannen«[310] hineinpassen. Für die Romanwelt von *Brechers Fiasko* scheint gar das Gegenteil zu gelten. Brecher zum Beispiel geistert nach seiner Entlassung als präsentes Thema im Büro umher,[311] wie man verallgemeinert auch die Welt der Angestellten als gespenstisch bezeichnen könnte.[312] Lethargisch unlebendig und doch nicht tot trottet der Angestellte durch das Leben.[313] Grenz-

305 Ebd., S. 28.

306 Scherer; Stockinger: »Bei historischer Betrachtungsweise kommt eines zu kurz: die Variante der Möglichkeit«. Martin Kessel – eine Einführung, 2004, S. 39.

307 Kessel: Herrn Brechers Fiasko, 2001, S. 364.

308 Ebd.

309 Verallgemeinern lässt sich der Befund über das Gespenstische im Angestelltenroman allerdings nicht. Gespenster treten in zeitnahen Texten auch in klassischeren Formen, das heißt beispielsweise als ewige Relikte der Vergangenheit oder als Zeichen des Wahns, auf. In Alfred Wolfensteins 1928 erschienener Kurzgeschichte *Die gerade Straße* beispielsweise werden die Bewohner eines Hauses, das nicht für eine Straße weichen will, zu Gespenstern, die als solche unzeitgemäß neuen Objekten der Ewigkeit entgegenstehen: »Das eine Haus, gefüllt mit empfindsamen Gespenstern, stellte sich in den Weg und will unbescheiden für ewig herausspringen? Dies aber ist seine Ewigkeit von heute: der unendliche einförmige Lauf Schienen, Drähte, Kanäle voller Kabel und Röhren.« (Wolfenstein, Alfred: Die gerade Straße, in: Günther, Herbert (Hg.): Hier schreibt Berlin. Eine Anthologie von heute, Berlin 1929, S. 126.) In Albert Klaus' *Die Hungernden* beginnt die Frau der arbeitslosen Familie aufgrund von Hunger und Krankheit Gespenster zu sehen (vgl. Klaus, Albert: Die Hungernden. Ein Arbeitslosenroman, Berlin 1932, S. 164 f.).

310 Toeplitz, Jerzy: Geschichte des Films, Bd. 1, München 1979, S. 420.

311 Vgl. Delabar: »Wie doch der Kopf einen Menschen zugrunderichten kann!« Einige Überlegungen zu Martin Kessels »Herrn Brechers Fiasko«, 2004, S. 218.

312 Solche Leitmotive, die verschiedenen Themenfeldern übergestülpt werden, sind es, die Kessels Roman literarisch von anderen Angestelltenromanen abheben.

313 Von einer »ausgeprägten Metaphorik des Dahinkränkelns, Sterbens und der Paralyse, durch die das gesellige Leben in Berlin wie auch die moderne Arbeitswelt [...] gleichermaßen gekennzeich-

welten zwischen Leben und Tod beherrschen den Alltag. So hat man sich beispielsweise an die zahlreichen Selbstmordversuche zu gewöhnen, ganz so, wie man sich auch an andere alltägliche Dinge gewöhnt: »Selbstmorde – kommen doch täglich vor«[314] oder »es erschießen sich alle Tage welche«,[315] wird dies von verschiedenen Figuren phrasenartig kommentiert – dies gilt auch für zahlreiche andere Angestelltenromane, die fast immer auch Selbstmordromane sind.[316] Der Tod ist in *Brechers Fiasko* keine Ausnahmeerscheinung und auch kein Abwesender, vielmehr gehört er zur lebendigen Welt der Angestellten. Einen jeden könnte es treffen. Der durch die Arbeit und die drohende Arbeitslosigkeit latent hoffnungslos gewordene Angestellte befindet sich fast immer in einem gespenstischen Schwebezustand zwischen Tod und Leben. Nie kann man sich sicher sein, wer am nächsten Tag noch lebt oder ob man sich selbst noch unter den Lebenden befindet. Entsprechend lethargisch gestaltet sich der Umgang mit dem Selbstmord. Auf die Frage an die missglückte Selbstmörderin und Uvag-Mitarbeiterin Perdelwitz, wie es bei ihrem Selbstmordversuch so gewesen sei, antwortet diese, wie man es im Smalltalk zu tun pflegt: »So lala.«[317]

Die gespenstische Lethargie der Angestellten, die nicht einmal über ihre eigenen Todeserfahrungen in Erregung geraten, scheint Folgeerscheinung einer Existenz als zirkulierender Massenpartikel zu sein, bei dem das Lebendige zugunsten eines rei-

net sind«, von einer »melancholiegesättigten Atmosphäre«, spricht Annette Simonis in einem Vergleich Brechers zur metonymisch verschobenen Grenze von Leben und Tod bei James Joyce (Simonis: Martin Kessel und die Prosa der europäische Moderne, 2004, S. 190).

314 Kessel: Herrn Brechers Fiasko, 2001, S. 162.

315 Ebd., S. 212.

316 In *Der unbekannte Zivilist* wird Selbstmord bereits auf den ersten Seiten als Ausweg und Realität geschildert, Kracauers Angestelltenstudie beschäftigt sich mit Selbstmordgedanken der Angestellten und – wenn auch nur am Rande mit den Angestelltenromanen verbunden – auch *Karl und das 20. Jahrhundert* endet mit einem Selbstmord. Günther Birkenfelds *Dritter Hof links* und Hans-Ludolf Flügges *Jedermann geht stempeln* verstärken den Eindruck eines allgegenwärtigen Selbstmords, indem sich darin ganze Familien (*Dritter Hof links*) oder zahlreiche Personen (*Jedermann geht stempeln*) in den Tod begeben. Die Beispiele ließen sich durch zahlreiche weitere Romane ergänzen. Für die literarische Betonung des Todes gibt es mehrere Erklärungen. Rüdiger Graf, Moritz Föllmer und Per Leo machen darauf aufmerksam, dass Selbstmord als Teil eines Krisendiskurses verstanden werden kann, der entgegen einer nicht nachweisbaren statistischen Evidenz, im Rahmen einer zunehmenden »Verwissenschaftlichung des Sozialen« als Symptom verstanden und verarbeitet wurde (vgl. Graf, Rüdiger; Föllmer, Moritz; Leo, Per: Die Kultur der Krise in der Weimarer Republik, in: Föllmer, Moritz; Graf, Rüdiger (Hg.): Die ›Krise‹ der Weimarer Republik. Zur Kritik eines Deutungsmusters, Frankfurt a. M. 2005, S. 28). Judith Ellenbürger und Nerea Vöing führen aus, dass Selbstmord und Tod bisher zu wenig beachtete literarische »Vehikel der Kritik« gewesen seien (Ellenbürger, Judith; Vöing, Nerea: Stummer Protest. Bilder von Arbeit und Tod in der Weimarer Republik, in: Balint, Iuditha; Schott, Hans-Joachim (Hg.): Arbeit und Protest in der Literatur vom Vormärz bis zur Gegenwart, Würzburg 2015, S. 134.)

317 Kessel: Herrn Brechers Fiasko, 2001, S. 345.

bungslosen Verkehrs geopfert wurde: »Das Dasein wickelt sich ab gleichsam ohne das Leben; denn [die Menschen] verkehren nur noch«,[318] meint der resignierte Brecher gegen Ende. Verdichtet erlebt Brecher den morbid vitalen Zustand zuvor schon in den Schächten der U-Bahn, deren Stollen die mentale Tiefenstruktur der Angestellten offenzulegen scheinen. Hier ist der Mensch sowohl Teil des rasend zirkulierenden, öffentlichen Verkehrsnetzes, wie er in Form des Pendlers Ausdruck einer Gesellschaft ist, in der der Arbeits- und der Warenverkehr zur dominanten, das heißt zur strukturierenden Idee geworden sind, die ihn ermüdet und geistlos werden lässt:

> »Und immer das Rollen der Räder unterm Wagen, das schallende Geheul der Geschwindigkeit entlang der kellerartigen Flucht grauer Wände – dieser geisterhafte Kontrast zur Stille und Verlorenheit der Insassen, denen das Warten auf ihre Station, nichts weiter als dies, das leere, für sich hinspinnende, das lebenslängliche Warten, als Maske und Phantom übers Gesicht schleicht.«[319]

Der »Dauerzustand von Übermüdung und Überwachtheit«,[320] der die Angestellten zu matten, immer wartenden Geschöpfen macht, spinnt sich in den Schächten der U-Bahn zu einer gespenstischen Erfahrung. In der Müdigkeit verliert die »organische Moderne«[321] ihr Versprechen, die Anspannung in der Produktion durch die Entspannung in der Konsumation ausgleichen zu können.[322] Im ermüdeten Zustand entlarven sich Stellungen und Persönlichkeiten als Charaktermasken. Als solche wirken sie abseits ihrer Wirkungsstätte grotesk verzerrt und gespenstisch. So funktional und harmonisch sich die verdinglichte Gesellschaft geben will, so morbide ist sie es am Ort ihrer Übergänge. Gerade in den beschleunigten Transportkanälen manifestiert sich frühmorgens und spätabends die Dialektik der Beschleunigung. Hier entlarvt die gespenstische »Vergletscherung in den Gesichtern, denen der Schlaf fehlt«,[323] die Unfähigkeit der Gesellschaft, ihren der Beschleunigung entgegenlaufenden Stillstand noch aufheben zu können.

Diese Beobachtung lässst sich im Vergleich mit Kessels literarischem Vorbild erweitern. Dessen Gespenster gehen unter anderem auf Nikolaj Gogols *Die toten Seelen* zurück, von dem Kessel auch einige Stilmittel übernimmt, beispielsweise die inszenierten und in ihrer Komik eine kritische Distanz zur Romanwelt schaffenden Dialoge von

318 Ebd., S. 468.

319 Ebd., S. 341.

320 Ebd.

321 Vgl. Schütz: Faszination des Organischen, 1995.

322 Zu dieser Charakterisierung der organischen Moderne vgl. Uecker: Kontinuität und Veränderungen der neusachlichen Weltbeschreibung. Heinrich Hausers Industriereportagen, 2005, S. 39 f.

323 Kessel: Herrn Brechers Fiasko, 2001, S. 342.

Erzähler und Leser.[324] Anders allerdings als bei Gogol wirken in *Brechers Fiasko* nicht mehr die verstorbenen Leibeigenen in Form der bürokratisch vermerkten toten Seelen gespenstisch in die Gegenwart hinein, sondern die längst produzierten Waren der Kulturindustrie sind gespenstisch geworden und lassen dieses Gefühl zum gesellschaftlichen Dauerzustand werden:

> »Der Schatten ist es, der aufgestanden ist. Die riesenhafte Namenlosigkeit, die künstlich aufgeputschte Helligkeit der Nächte ist es, die den Schatten herausfordert. Gleicht nicht schon ein aus der Mode gekommener Schlager, nachts von einem Betrunkenen hingelallt, einem Gespenst, einem vom Tode Auferstandenen, dem Schatten des längst Überlebten?«[325]

Der kulturindustrielle Zwang zum Neuen versetzt das im Augenblick stets schon Veraltete in den Bereich des Gespenstischen. Die Tagespresse ist das beste Beispiel hierfür. Auch ein Schlager, der sich aufgrund des raschen Wechsels von Hits in der Gegenwart nicht im Gedächtnis festsetzen konnte, hinterlässt, gesungen in vergegenwärtigter Präsenz neuer Schlager, einen gespenstischen Eindruck. Als kulturelle Ware besitzt das gelallte Lied zwar einen Aktualitätsbezug, ist dieses, wie sich in *Käsebier* gezeigt hat, als Ware doch in nichts von neuen Hits abzugrenzen, jedoch erscheint es als Produkt, das von einer warenästhetischen Aufladung und seinen jeweiligen Moden lebt, die im Nachgang nicht mehr gleichermaßen erfahrbar sind, zugleich als irrsinniges Wesen der Vergangenheit, als tote oder überkommene Ware. Deren Schatten kann durch die »aufgeputschte Helligkeit« der Leuchtreklamen und Straßenlichter nicht mehr überwunden werden. Ganz im Gegenteil hiervon erzeugen Reklame und kulturindustrielle Produktion in ihrem Nachhall einen gespenstischen Schatten des Überlebten, der lose über der Gegenwart schwebt und das morbide Gefühl der Großstadt prägt.

9.3.3 Städtische Betriebsamkeit und Stillstand

Wie schon Kafkas New York gestaltet sich auch Kessels Berlin als eine Ereignislandschaft, in der der Mensch in ständige Bewegung versetzt zu einer unendlich aufeinanderfolgenden Ereignisabfolge ohne Pausen und Refugien gedrängt wird. »Man setzt sein Ich in Bewegung«,[326] beschreibt Brecher an einer Stelle den menschlichen Fort-

324 Die Anspielungen auf Gogol finden sich etwa in den Zwischentiteln. Kessel selbst geht in einem späteren Nachwort nochmals darauf ein, wie er während seines Schreibens Gogol gelesen habe (vgl. ebd., S. 551).

325 Ebd., S. 366.

326 Ebd., S. 99.

schrittsprozess. Erneut ist es dabei der neusachliche Topos des Verkehrs, der als charakteristisches Wesensmerkmal der modernen Stadt und ihrer Epoche heraussticht. So sind in den Städten »Verkehrslinien gleichbedeutend mit den Schicksalslinien«,[327] wie es in *Brechers Fiasko* heißt. *Gebändigte Kurven*, so der Titel eines 1925 von Kessel veröffentlichten Gedichtbands, forcieren das Tempo sowohl auf den Straßen als auch im Denken. Wer die »Tempi [des Verkehrs] beherrscht«, so steht es 1930 in einer Reportage des zu dieser Zeit bereits faschistischen Arnolt Bronnen über die Synchronisationskraft des Verkehrs, »der begreift seine Unterordnung unter den Organismus dieser ungeheuren Stadt, welcher sinnvoll nur dann funktionieren kann, wenn jeder kleinste Teil sinnvoll funktioniert […]. Wer sich nicht unterordnen will, der kommt unter die Räder; und das ist beim Verkehr nicht bildlich gesprochen, sondern blutige Wirklichkeit.«[328] Auch Kessels Berlin funktioniert als ein Organismus, der als Synchronisationsmaschinerie die Menschen über den Verkehr auf das geforderte Tempo trimmt, der als flüchtiges Gebilde selbst aber ebenso einer ständigen Änderung und Formverschiebung unterliegt:

> »Alles ist unterwegs. Wer sich frühmorgens pünktlich im Gebäude seiner Firma eingefunden hat, wird nun wieder […] auf die Straße gesetzt und seinem Privatschicksal überlassen. Die eine Organisation entläßt, die andere empfängt, aus der Arbeitskraft wird ein Fahrgast oder ein Fußgänger. Diesen wiederum öffnen sich Kinos und Restaurants, und jedes Stadium fordert seinen Tribut. Spießt eine Stange irgendwo zur U-Bahn hinunter oder ein Podium, auch Bahnsteig genannt, gleich findet daselbst eine Kristallisation statt. Leute sammeln sich an, Passanten der verschiedensten Gattung, die's eilig haben […]. Ein Dunst steigt auf, ein Geruch wie aus der Manege, und über all die fixen Ideen und wahrzunehmenden Interessen hin spielt der diffuse Widerschein des Lichtes, lautlos, als einzig zärtliches, Träume spinnendes Element.«[329]

In dieser auf der ersten Seite von *Brechers Fiasko* anzutreffenden Beschreibung Berlins synthetisieren sich mosaikartig unterschiedliche und aus den bisherigen Kapiteln bereits bekannte Eindrücke der dynamischen Metropole – dies ist zugleich symptomatisch für eine zeitgenössische Stadtwahrnehmung als auch für die literarischen Kenntnisse des Autors, der den bewussten Umgang mit Versatzstücken popularisierter Diskurse pflegt. Wie in Kafkas *Verschollenem* prägen die Lichterscheinungen die Wahrnehmung einer zunehmenden Verflüchtigung, wie das diffuse Licht ebenso die materialisierte Phantasmagorie der modernsten Stadt (mit-)konstituiert: Die »Tag für Tag«[330] statt-

327 Ebd., S. 222.
328 Bronnen: Moral und Verkehr, 1989, S. 128.
329 Kessel: Herrn Brechers Fiasko, 2001, S. 7.
330 Ebd.

findende Erneuerung städtischer Eindrücke durch ihr Organisationsprinzip ist zugleich, wie es einige Zeilen später heißt, »eine Art Schlafwandel der Gewohnheit«.[331] Die ewige Wiederkehr des Neuen ist dadurch in sich übereinstimmend ebenso Traumwelt wie Realität. Dies formt und prägt das kulturelle Leben Berlins. Nur hier kann die »Premiere ein Produkt dieser Stadt [sein]«,[332] wie es einige Seiten später heißt. Und nur unter diesen Bedingungen gelingt es der Stadt, das Neue als inszeniertes Produkt immer gleicher Bedingungen stets wieder als spektakuläres Ereignis oder wie bei Käsebier als warenästhetisch aufgeladene Produktpalette hervorzubringen. Dies hat jedoch einen entscheidenden Nebeneffekt, der sich bereits in Miermanns Wahrnehmung des Gegenwärtigen zeigte: »Der immerwährende Wechsel tilgt die Erinnerung«,[333] so Kracauer in seinem Aufsatz *Straße ohne Erinnerung*. Das rasende Erzeugen städtischer Veränderung, Ereignisse und Mobilität belässt den Menschen in einer vergangenheitslosen und gerade durch das Abhandenkommen lebendiger Erinnerung gespenstisch morbiden Gegenwart. Dabei schlingt sich die moderne Städtewelt in *Brechers Fiasko*, wie schon Robert Müllers *Manhattan*, entlang eines Netzes horizontaler und vertikaler Verkehrslinien. Diese Stadt lebt in einer »dauernden Spannung«,[334] die sich auf das Bewusstsein der Bewohner überträgt. Doch entgegen der bei Müller flüchtig bleibenden und sich selten kreuzenden Verkehrslinienerfahrung des einzelnen Individuums materialisiert sich in Kessels Berlin die Masse an den Knotenpunkten zu einer festen Form, wie man sie beispielsweise auch in Kellermanns *Tunnel* antrifft. Die einzelnen Bestandteile der Masse sind dann keine Individuen mehr, sondern Gattungsexemplare.

Kessels Bemühen, die verschiedenen, sich mitunter entgegenstehenden Phänomene Berlins als Panorama auszustellen, um daraus das Erkennen von einheitlichen Strukturmerkmalen zu ermöglichen, hat vermutlich einen doppelten Hintergrund. Einerseits kennt diese Auflistung formale wie diskursive Vorgänger. Formal nähert sich Kessel seinem Berlin, wie er es von Kracauers Studie zu den Angestellten gelernt hat: als eine Art »Mosaik«,[335] bei dem »exemplarische Fälle der Wirklichkeit«[336] diese »von ihren Extremen her«[337] erkennen lassen. Diese Mosaikbausteine wiederum beziehen ihren Wert, wie sich beispielsweise im Leitmotiv des Verkehrs zeigt, aus Referenzen auf unterschiedlich feste Bestandteile des Topos Berlin.[338] Zweitens erscheint die Stadt als Betrieb, das heißt in der gesamten Vielfalt des Worts als ein Ort, der sich sowohl durch städtische Betriebsamkeit, durch das Gefühl eines Getriebenwerdens als auch durch

331 Ebd.

332 Ebd., S. 10.

333 Kracauer: Straße ohne Erinnerung, 1990, S. 172.

334 Kessel: Herrn Brechers Fiasko, 2001, S. 9.

335 Kracauer: Die Angestellten, 2013, S. 16.

336 Ebd., S. 7.

337 Ebd.

338 Zum Topos Verkehr vgl. Roskothen: Verkehr, 2003.

seine Verbindung zur Ordnung des Wirtschaftsunternehmens auszeichnet. Diese Betriebsamkeit bildet die Grundlage eines Umschlags von Zirkulation in ein Gefühl des Stillstands, das entfremdend wirkt. Auch dies ist schon Teil eines bekannten Bildes von Berlin. Betriebsamkeit wird von Kessel allerdings, wie der prägende Titel *Betriebsamkeit* seiner 1926 erschienenen vierteiligen Novellensammlung andeutet,[339] mehr als andere Stadtmotive selbst mitgestaltet und nimmt eine zentrale Rolle in mehreren seiner Texte ein.[340] In der Novellensammlung definiert ein Erzähler Betriebsamkeit als moderne Verdinglichungserfahrung, als »jenen paradoxen wie gefährlichen Zustand, wo die Mittel, die zur Erreichung eines Zieles oder schlechthin zur Existenzbestreitung nötig sind, derart überhebliche Formen annehmen, daß sie Selbstzweck werden«.[341] Dieser als permanente Verselbständigung der Bewegung zu verstehende Zustand hat in Kessells Novellen zur Folge, dass dessen verkehrstechnische Akteure, beispielsweise die U-Bahn, ihre Opfer körperlich malträtieren und so ihre Spuren am Menschen hinterlassen.[342] Von einem »beklagenswerten Opfer des Verkehrs und der Betriebsamkeit« sprechen die Medien etwa in der ersten Novelle *Das Horoskop* über Therese Spieker, die unter die U-Bahn gerät, weil diese »nicht sofort zum Stillstand gebracht werden« konnte, und dort »mit zerschmetterten Beinen liegenblieb«.[343] In *Brechers Fiasko* wird die Gesellschaft dann grundlegender einer Betriebsamkeit unterworfen, trägt aber vor allem latent wirkende, geistige Langzeitfolgen davon.

Das ineinander verwobene Verhältnis von städtischer Dynamik und Stillstand zeigt sich in *Brechers Fiasko* bereits in der alltäglichen Büroarbeit und ihrer »unendlichen Zirkulation von Energien ohne Ziel«.[344] Während unterschiedliche Instanzen dafür sorgen, dass der Mensch in der Stadt nie zur Ruhe kommt, müssen die Angestellten im Büro konzentriert sitzen. »Der richtige Angestellte […] sitzt«,[345] wird dieses Merkmal vom Erzähler zum signifikanten Wesensmerkmal der Angestellten hochstilisiert. Allerdings ist es nicht so, wie Ines Lauffer bereits nachgewiesen hat, dass das Sitzen im Büro als eine statische Gegenbewegung zur dynamischen Großstadt erfahren wird.[346] Vielmehr entspricht der Büroalltag der Dynamisierung der Lebenswelt, bringt jedoch als komplementäre Form der dynamisierten Welt Momente des Stillstands hervor, zu

339 Vgl. Kessel, Martin: Betriebsamkeit. 4 Novellen aus Berlin, Frankfurt a. M. 1927.

340 Vgl. Marx: Betriebsamkeit als Literatur, 2009, S. 50 ff. Kessel übernimmt nicht einfach den Gefallen an der Betriebsamkeit beziehungsweise ihrer Tempobegeisterung, sondern beschreibt sehr bewusst deren Gefahren und Probleme.

341 Kessel: Betriebsamkeit, 1927, S. 150.

342 Zur Verselbstständigung der Bewegung vgl. Marx: Betriebsamkeit als Literatur, 2009, S. 52.

343 Kessel: Betriebsamkeit, 1927, S. 21.

344 Scherer; Stockinger: »Bei historischer Betrachtungsweise kommt eines zu kurz: die Variante der Möglichkeit«. Martin Kessel – eine Einführung, 2004, S. 56.

345 Kessel: Herrn Brechers Fiasko, 2001, S. 20.

346 Vgl. Lauffer: Poetik des Privatraums, 2011, S. 247–276.

denen auch das ewige Sitzen gehört. So ist die »sitzende Lebensweise«[347] der Angestellten Ausdruck einer »weltkundigen Modernität, die in der Firma obwaltet«.[348] Der Drang zur sitzenden Position ist Teil der Fortschrittserfahrung, in der der Mensch eine Strecke in mechanischen Transportvehikeln beschleunigt in viel größerem Tempo zurückzulegen vermag, als er dies zu Fuß jemals bewerkstelligen könnte. Genauso kann der Mensch die Zirkulationszeit der Waren von seinem Platz an der Börse oder von der Uvag-Propagandaabteilung aus viel rascher beschleunigen als anderswie. Dass das Sitzen dabei zum »welthistorischen Akt«[349] wird, wie der Erzähler ironisch vermerkt, hat gerade damit zu tun. Dies ist in doppelter Weise charakteristisch für die Welt der Angestellten. »Man saß [...] und war ersetzbar«,[350] lautet die erste Erfahrung, die aus der sitzenden Tätigkeit entspringt. Nicht um Persönlichkeit geht es beim sitzenden Angestellten, sondern um rationalisierte Charaktermasken, die von ersetzbaren Personen getragen werden können. Zweitens trägt der sitzende Angestellte den Typus des dynamischen und tempoorientierten Sportlers in sich, ohne dessen Äußerem entsprechen zu müssen. Denn so sitzend-konzentriert sich der Angestellte gibt, so angepasst entspricht er zugleich dem sportlich-dynamischen Zeitgeist, dessen größten Leistungen, so Kessels Erzähler, nicht die Muskelkraft, sondern die Fahrzeuge hervorgebracht haben:

> »Daher ist auch jener großartigste, weit übers rein Sportliche hinausweisende Gedanke so bewundernswert, der sagt, der Läufer käme viel schneller voran, wenn er systematisch säße. Diesen typischen Uvag-Gedanken haben sich viele Leute zu Herzen genommen, nicht allein Rennfahrer, Flugzeugführer und Rodler, auch Industrielle.«[351]

Was im Drang nach neuen Rekorden noch als zukunftsgerichtet erscheint, verkehrt sich schon bald in sein Gegenteil. So verharrt der sitzende Angestellte ohne Möglichkeit der Veränderung und des Fortschritts in der Gegenwart, die der Erscheinung nach der Sklavenzeit gleicht, nunmehr aber keinen Ausweg mehr kennt: »Zuweil glich die Tätigkeit im Gebäude derjenigen auf einer Galeere, nur eben, daß höchst zweifelhaft war, was hier vorwärts gebracht werden sollte, das Gebäude jedenfalls nicht, das stand seit Jahren, und nur der Himmel wechselte.«[352] Analog dazu, wie Sitzen zum komplementären Ausdruck der dynamisierten Welt der Angestellten geworden ist, verhält sich in *Brechers Fiasko* Stillstand zur sozialen Beschleunigung: Überall dort, wo sich die Gesell-

347 Kessel: Herrn Brechers Fiasko, 2001, S. 20.
348 Ebd., S. 19.
349 Ebd., S. 20.
350 Ebd., S. 21.
351 Ebd., S. 20.
352 Ebd.

schaft einem Beschleunigungsprozess unterzogen hat, treten Momente des Stillstands auf, sei dies als kulturelle Erstarrung, als zyklische Modeerscheinungen der Warenwelt oder als fehlendes Zukunftsbewusstsein. So verändert sich beispielsweise mit dem endgültigen Eintritt in die Arbeitswelt der Angestellten, so zumindest in Brechers Wahrnehmung, auch das Zeitgefühl beziehungsweise das Verhältnis erlebter zur erinnerten Zeit:

> »Mit sechsundzwanzig […] fängt das Jahr an, langsamer zu gehen, aber schneller vorüber zu sein. Auch die Ergebnisse werden seltener. Es geschieht nichts mehr, außer daß du am Ende eines jeden dein Geld einstreichst und froh dabei sein mußt, zum nächsten wieder herbestellt zu sein.«[353]

Während die erlebte Zeit auf der Arbeit nicht vorübergehen will, scheint die erinnerte Zeit in der Rückblende umso rascher abzulaufen. Dieses Verhältnis von Zeiterleben und Zeiterinnerung ist ein bekanntes Phänomen.[354] Interessant daran ist, dass dies bei Brecher zu einem wahrgenommenen Verhältnis von Beschleunigung und Stillstand führt. Das Gefühl, dass trotz der Ereignislandschaft Berlins nichts mehr geschieht, das heißt, dass keine verändernde oder im Nachhall andauernde Situation mehr erlebt wird, führt zu einer wahrgenommenen Beschleunigung der Zeit in der Erinnerung. In ihr schrumpft die Zeit immer mehr, bis irgendwann in der Erinnerung nichts mehr geschah. Im Zeiterleben wird dies zunehmend als Stillstand in Form der sitzenden Langeweile erfahren. Dass das Zeiterleben als abhängige Variable eines jeweiligen Zustands erscheint, zieht sich durch den Roman hindurch. Während Mucki zu Beginn ihrer Anstellung entsetzt darüber ist, »geschlagene zwölf Minuten als ungenutzte Arbeitskraft«[355] verharren zu müssen, verliert Brecher – ganz im Sinne der Arbeitslosen von Marienthal – nach seiner Entlassung jedes Zeitverständnis: »Wochen sind vergangen – fragt mich nicht, wie! Alles ist gleich, nichts unterscheidet sich mehr.«[356] Ob ein Zeitintervall als kurz oder lang erlebt wird beziehungsweise verschiedene Längen überhaupt noch unterscheidbar sind, hängt von der Lage des wahrnehmenden Subjekts ab. Sinnstiftend wirkt nur die Teilnahme am reibungslosen Funktionieren des gesamtgesellschaftlichen Zirkulationsprozesses. Erst dadurch schlägt die vermeintliche Freiheit, keiner Arbeit nachgehen zu müssen und dadurch eigentlich die Vielfalt der Ereignislandschaft tatsächlich erleben zu können, in das entleerte Zeitgefühl der Arbeitslosigkeit um, bei der die negative Auswirkung der Desynchronisation besonders deutlich zum Ausdruck kommt.

Dies wird von Brecher als zeittypisches Phänomen verstanden. Die Verallgemeinerung des erlebten Zeitempfindens findet später Ausdruck in einem Monolog Brechers

353 Ebd., S. 13.

354 Vgl. Rosa: Beschleunigung, 2005; Rosa: Beschleunigung und Entfremdung, 2013.

355 Kessel: Herrn Brechers Fiasko, 2001, S. 28.

356 Ebd., S. 471.

über die Epochenmerkmale seiner Zeit, den er auf der Radrennbahn führt, auf die er sich jeden Sonntag begibt. Die dabei gestellte Frage, in welchem Jahrhundert wir eigentlich leben, die zugleich als Frage über den ganzen Roman gestülpt werden kann, beantwortet Brecher ausufernd mit verschiedenen Querverweisen. Die zur Schau gestellte Auswahl an Antwortmöglichkeiten scheint symptomatisch für dieses »Jahrhundert, das die Widersprüche liebt wie selten eines«.[357] Ebenso ist Brecher nicht der Einzige, der sich diese Frage stellt. Auch die Uvag setzt sich in einer zeittypischen Umfrage unter Intellektuellen – die rationalisierte Form der Philosophie oder Zeitdiagnose – damit auseinander und fördert, so Brecher, Erstaunliches zutage:

> »In welchem Jahrhundert leben wir denn? Nicht so hatte die Uvag gefragt; vielmehr hatte sie wissen wollen von den Koryphäen des öffentlichen Lebens, welches Ereignis des Jahres sie eigentlich – sic! – für bedeutsam oder maßgebend hielten. Nun mag es bereits eine Entlarvung sein, daß solch eine Frage überhaupt gestellt werden kann, zeigt sie doch mit unüberbietbarer Deutlichkeit, wie geblendet und verwimmelt das Menschengeschlecht dahinvegetiert, ohne Rücksicht gleichsam aufs eigene Geschick oder auf dessen Bedeutung […].«[358]

Die Frage nach der Bedeutung des Jahrhunderts scheint derart schwer zu fassen, dass sie erst umformuliert werden muss und gerade dabei zum Symptom für das Jahrhundert wird: Der Mensch im Getümmel der Ereignislandschaft hat den Überblick über die tatsächliche Bedeutung seiner selbst verloren. Er vegetiert zukunftslos, dafür von umso mehr Ereignissen umgeben in seinem beschleunigten Lebenstempo vor sich hin. Das Jahrhundert ist eines, in dem sich Fortschritt und Stillstand gerade aufgrund des beschleunigten Fortschritts die Waage halten.

Inszeniert wird die Frage nach der Bedeutung des Jahrhunderts bewusst auf der Rennbahn, diesem auch für Brecher magischen Ort.[359] So verkauft dieser es als vordergründiges Paradox, dass er sich jeden Sonntag, dem Tag der »Stillstandserscheinungen«,[360] an dem sich die Menschen zu erholen hätten, ins Getümmel der Arena stürzt. Das Radrennen, als Ort der »modernen Ertüchtigung«,[361] wie Brecher (wohl in Anlehnung an Kisch) meint, ist jedoch, wie bereits bekannt, geradezu als prototypisch für seine Epoche zu lesen:

357 Ebd., S. 286.

358 Ebd., S. 278.

359 Vgl. beispielsweise auch Kessels Gedicht über das Radrennen bei Betz, Thomas: Hochspannung und Drehwurm. Zu Martin Kessels Lyrik der 1920er Jahre, in: Stockinger, Claudia; Scherer, Stefan (Hg.): Martin Kessel (1901–1990), Bielefeld 2004, S. 173.

360 Kessel: Herrn Brechers Fiasko, 2001, S. 285.

361 Ebd., S. 287.

»Wir leben selbstverständlich im Jahrhundert der Körperkultur und des Sports. Oder, meine Damen und Herren, wozu stünde ich sonst hier auf dem Oval der Rennbahn, lebten wir nicht zur Entschuldigung des Sonntags in einem Jahrhundert, das den Erschöpften bietet, was sie verlangen: die Sensation.«[362]

Die Sensation wiederum führt zur Erschöpfung. So zirkuliert der moderne Mensch zwischen den beiden Zuständen, und Brecher fungiert – zumindest in der Eigenwahrnehmung bei seinem sonntäglichen Gang auf die Tribüne der Arena – als ein »Prototyp des Sensations-Erschöpften«.[363] Der ewige Leerlauf des Sechstagerennens, einst noch als Metapher in Verwendung für die Arbeit in der Industrie gebraucht, überträgt sich auf die Welt der Angestellten.[364] Dies gilt erneut auch für den geometrischen Aufbau der Rennbahn, die als Sinnbild für das Leben des Angestellten taugt. In der Arena noch ein Spiel – hier »ist die Rivalität durch sportliche Vereinbarung entgiftet«[365] –, werden die Kurven der Bahn an allen anderen Tagen zur bitteren Realität: »Auch im Leben gibt es keine Geraden, und wo es sie gibt, sind es die Geraden einer Rennbahn, wohin wir jede Woche erneut von den Kurven geworfen werden.«[366] Die zirkuläre Bewegung der ewig wiederkehrenden Kurven behält den Menschen zugleich in seiner Bahn, wie sie ihn als Erschöpften stets wegzuschleudern versucht, ohne ihn allerdings – in seiner gespenstischen Existenz – gänzlich fallen zu lassen. Brecher schließt seinen Monolog mit einem Aphorismus, in dem die Rennbahn nochmals zum Gesicht des Jahrhunderts erhoben wird:

»Ein unbekannter Professor entdeckte kürzlich das eigenwillige Gebaren einer Ameise innerhalb des Haufens. Sie soll, wie von kleinhirnkranken Menschen bekannt, ständig im Kreis herumgelaufen sein, wieder und wieder während ihre Kollegen vernünftig waren und arbeiteten. Diese bestätigten sich, jene überholte sich selbst. Ist die Rennbahn meine Gehirnkrankheit? Ist der Sonntag eine solche Lahmlegung al-

362 Ebd., S. 286.

363 Ebd., S. 287.

364 Nochmals zur Erinnerung aus dem Kapitel zum Sechstagerennen: Freilich spielt schon hier die Welt der Angestellten eine bedeutende Rolle, doch das Sechstagerennen scheint ebenso als Realität der unteren Angestellten und Arbeiter. So verweist, wie erwähnt, eine Chemnitzer Arbeiterin auf das Sechstagerennen, um ihre tägliche Schufterei zu erklären: »Montag – grau in grau der Tag. Um 6 Uhr früh aufstehen. Um 7 Uhr beginnt die Fron fürs Kapital. Sechstage-Rennen im Volksmund genannt. Ziemlich krass, aber wahr.« (Zitiert nach Schaller, Karlheinz: Das »Sechstagerennen«. Aus dem Alltag Chemnitzer Fabrikarbeiter in der Weimarer Republik, Bielefeld 2007, S. 30.)

365 Kessel: Herrn Brechers Fiasko, 2001, S. 289.

366 Ebd., S. 286.

> ler Vernunft, daß er nur mit Hilfe der Sprengung aller Vernunft erträglich wird? In welchem Jahrhundert sonst leben wir denn?«[367]

Der für diese Zeit nicht untypische Vergleich mit einer Ameise[368] wiederholt den Grundgedanken einer Betriebsamkeit, in der Bewegung zum Selbstzweck verkommen ist. Erneut steht man Brecher dabei als ambivalente Figur gegenüber. Einerseits differenziert er sich von den anderen Kollegen, die »vernünftig waren und arbeiteten«. Das Kreismanöver erscheint dadurch vordergründig als kranke Störung und konträr zu den arbeitenden Kollegen. Diese jedoch, so die Lehre von Kessels Roman, machen in ihrer Tätigkeit als Angestellte ebenfalls nichts anderes, als sich ständig im Kreis zu bewegen und sich selbst zu überholen. Die Selbstbestätigung durch Arbeit und ihre Vernunft kommen zu demselben Ergebnis wie die als Gehirnkrankheit markierte Rennbahn: In beiden Fällen führt der Konkurrenz- und Rationalisierungsdruck zu einer Beschleunigungsleistung samt Synchronisierungsdruck. Die potenzielle »Langeweile«[369] des ereignislosen Sonntags wird in beiden Fällen durch eine zunehmende Ereignislandschaft verdrängt, etwa in Form der Radsportarena. Auch die Langzeitfolgen gestalten sich vergleichbar. Sowohl im Betrieb als auch auf der Rennbahn führt die Betriebsamkeit zu einem Volk von Sensations-Erschöpften, zu dem Brecher ebenso dazugehört, wie er versucht, ihm durch Kritik zu entkommen und daran ebenfalls scheitert. So erscheint die Sprengung der Vernunft als Ausweg, in dem das mögliche Scheitern zugleich angelegt ist. Die Sprengung kann sowohl als anarchistisch angehauchter, explosiver Moment auftauchen als auch als Zustand des Ermüdeten in Erscheinung treten, der sich gerade dadurch die Welt erträglich macht. In beidem angelegt ist die tragende Rolle des Individuums als Einzelkämpfer, dessen Scheitern auch Brecher unterliegt.

367 Ebd., S. 289.

368 Vgl. Marx: Betriebsamkeit als Literatur, 2009, S. 57. Marx verweist zum Beispiel auf einen zeitgenössischen Reisebeschrieb aus der Reihe *Was nicht im »Baedeker« steht*, worin auf den Kurfürstendamm verwiesen wird, der »einem aufgeregten Ameisenhaufen« gleicht.

369 Kessel: Herrn Brechers Fiasko, 2001, S. 284.

10 Fazit: Rasender Stillstand und kein Ende

»Hänschen Lachs sagt auch, es wäre ein Unrecht, Kinder in das rasende Rad der Zeit zu spannen, er weiß das aus richtigen erwachsenen Büchern.«[1]
(Irmgard Keun: Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften)

Ob in den Reportagen zum Sechstagerennen, in den Erzählungen von Franz Kafka, in Bernhard Kellermanns *Der Tunnel*, in Robert Müllers *Tropen. Der Mythos der Reise*, in den Angestelltenromanen von Martin Kessel und Gabriele Tergit oder wie auch Hänschen Lachs in Irmgard Keuns Jugendroman erwähnt: Zahlreiche ›erwachsene Bücher‹ zeugen von einem ›rasenden Rad der Zeit‹ und dem Unrecht, darin eingespannt zu werden. Dieses Rad rast und steht zugleich still. Davon berichten die verschiedenen untersuchten Texte, in denen die soziale Beschleunigung in der Zwischenkriegszeit wahrgenommen und verhandelt wird. Ob Egon Erwin Kischs »elliptische Tretmühle«,[2] Kafkas »stehender Sturmlauf«,[3] Martin Kessels Berlin als eine Stadt, in der »Bewegung ein[em] zeitraubenden Stillstand entspricht«, Kellermanns finale Zugfahrt, bei der der Zug derart schnell fährt, »daß er stillzustehen schien«,[4] Gabriele Tergits »Leerlaufexistenzen«,[5] die in ständiger Bewegung ohne Fortschritt verharren, oder viele andere; sie alle verarbeiten eine prägende Fortschrittserfahrung, in der Beschleunigung und Stillstand in ihrer sich gegenseitig beeinflussenden Komplementarität gedacht werden: Die soziale Beschleunigung produziert in ihrer Funktionsweise ebenso Momente der Geschwindigkeit, wie sie Prozesse der Entschleunigung und Verlangsamung bis zur Erstarrung generiert.

Erklärtes Ziel der vorliegenden Untersuchung war, die Dialektik der sozialen Beschleunigung und Beschleunigungswahrnehmung in der Zwischenkriegszeit zu betrachten. Analysiert wurden dazu drei verschiedene Raum-Zeit-Konstellationen, anhand derer die soziale Beschleunigung dargestellt und verarbeitet wurde: die ovale Bahn und Arenen anhand von Reportagen und anderen Darstellungsformen zum Sechstageren-

1 Keun, Irmgard: Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften, in: Keun, Irmgard: Das Werk, Göttingen 2017, S. 170.

2 Kisch, Egon Erwin: Elliptische Tretmühle, in: Der rasende Reporter. Hetzjagd durch die Zeit. Wagnisse in aller Welt. Kriminalistisches Reisebuch, Berlin (West) 1986, S. 227–231.

3 Kafka, Franz: Tagebücher 1909–1912, Frankfurt a. M. 2000, S. 202.

4 Kellermann, Bernhard: Der Tunnel, Berlin 1919, S. 402.

5 Tergit, Gabriele: Atem einer anderen Welt. Berliner Reportagen, Frankfurt a. M. 1994, S. 53.

nen und drei kurzen Erzählungen von Franz Kafka; die beschleunigten Transportkanäle anhand von amerikanischen Reiseberichten, Kafkas *Der Verschollene*, Robert Müllers *Tropen* und Bernhard Kellermanns *Der Tunnel*; die städtische Welt der Angestellten anhand von Gabriele Tergits *Käsebier erobert den Kurfürstendamm* und Martin Kessels *Herrn Brechers Fiasko*. Diese drei Konstellationen unterscheiden sich in ihren Settings, dialektischen Bildern und literarischen Ausformungen mitunter stark voneinander. Dennoch lassen sich die literarisierten Erfahrungen vergleichen. Als Kulturdiagnose gelesen deckt sich beispielsweise Egon Erwin Kischs Bemerkung, dass die Rennfahrer des Sechstagerennens »alle auf demselben Platz [bleiben], während sie vorwärts hasten«,[6] mit dem von Karl Roßmann erfahrenen Wiederholungszwang in Kafkas *Verschollenem* oder dem Leben der Kunstreiterin in Kafkas *Auf der Galer*ie, die »ohne Unterbrechung im Kreise rundum getrieben«[7] wird. Sie alle erleben eine Zirkulationsbewegung, die gleichsam ein Verharren im Stillstand bedeutet. Dagegen helfen auch die Versprechen der städtischen Geschwindigkeit nichts. Als zirkulierender Massenpartikel unterwirft sich der Mensch dem beschleunigten urbanen Geschwindigkeitsrhythmus und seinen Transportkanälen, ohne tatsächlich vorwärtszukommen. Loops und Bewegungsschlaufen komplementieren den alltäglichen Beschleunigungsdrang, während die (städtische) Welt immer weniger Refugien anzubieten hat, die vor der Macht der beschleunigten Geschwindigkeit zu schützen vermöchten. Auch andere Gemeinsamkeiten zeigen sich in den drei Konstellationen. Auf eine Bewegungsideologie, die Stillstand als störend betrachtet, zur produktiven Bewegung und inneren Betriebsamkeit anstiftet und Menschen zur Synchronisation mit einem beschleunigten Rhythmus drängt, trifft man sowohl im Tunnel unter dem Atlantik als auch in den südamerikanischen Tropen, in den beschleunigten Transportkanälen Amerikas und in der Berliner Bürowelt. Und die Auseinandersetzung mit chronopolitischen Vorgaben findet sowohl im literarisch inszenierten Amerika als auch in den Arenen des Sechstagerennens statt.

Die Vergleichbarkeit der verschiedenen Beobachtungen resultiert unter anderem aus dem dromologischen Ansatz, das heißt dem Versuch, Bewegungsmomente im Rahmen gesellschaftlicher Konkurrenz- und Machtverhältnisse zu analysieren und in einem durch die Beschleunigung konstituierten Beziehungsfeld zu verorten. Diese aus dem Werk Paul Virilios entnommene Herangehensweise bildet bis heute keine abgeschlossene Methode.[8] Die vorliegende Studie bietet jedoch mögliche Anknüpfungspunkte, wie eine dromologische Untersuchung in der Literatur- oder Kulturwissenschaft aus-

6 Kisch: Elliptische Tretmühle, 1986, S. 227.

7 Kafka, Franz: Auf der Galerie, in: Kafka, Franz: Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa, Frankfurt a. M. 2011, S. 229.

8 Zu Virilios Ablehnung einer »systematischen Theoriebildung« und zu seinem »sprunghaftassoziativen« Vorgehen vgl. Rosa, Hartmut: Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne, Frankfurt a. M. 2005, S. 103.

sehen könnte, indem sie versucht, anhand literarischer Texte einen Überblick über die wahrgenommenen Charakteristika der Zwischenkriegszeit als spezifisches Zeitregime der sozialen Beschleunigung zu liefern. Damit ergänzt die vorliegende Untersuchung eine Vielzahl von Publikationen und Bemerkungen theoretischer Natur über die soziale Beschleunigung, die in der Regel auf eine Kritik beziehungsweise eine Annäherung an das Phänomen der Postmoderne oder aber auf eine rein theoretische Untersuchung der soziologischen oder philosophischen Begrifflichkeiten abzielen. Immer wieder werden zwar die Jahrhundertwende oder der Erste Weltkrieg als zu berücksichtigender historischer Bruchmoment der sozialen Beschleunigung thematisiert, die Zwischenkriegszeit blieb bis anhin jedoch mehrheitlich ein blinder Fleck. In den untersuchten Texten hat sich allerdings gezeigt, dass die fordistische Zwischenkriegszeit nicht nur Übergangsphase ist, sondern ein eigenes Zeitregime besitzt, auf das die im Postfordismus expandierende chronopolitische Normierung und Ausdehnung der sozialen Beschleunigung aufbauen können. In der Zwischenkriegszeit entwickelt sich zugleich die erste massenhafte Erfahrung der mit der Beschleunigung zusammenhängenden Paradoxien und Widersprüche. Eine systematische Untersuchung weiterer Medien, beispielsweise ein genauerer Blick auf den rasenden Stillstand im Kino, wäre zu leisten. Ebenso stehen kulturanalytische Studien über die Implementierung und Veränderungen der sozialen Beschleunigung in anderen Epochen aus. Denkbar wären auch an diese Arbeit anknüpfende ideologiekritische Analysen, beispielsweise Untersuchungen zum sozialen oder auch kinetischen Mobilitätsversprechen der Bewegungsideologie.

Die wohl wichtigste an diese Arbeit anknüpfende Frage, die zugleich deren größter blinder Fleck bildet, liegt allerdings nicht in anderen Medien oder späteren Epochen, sondern vielmehr in der daran anschließenden Zeit: dem Faschismus. Dessen chronopolitische Eigenschaften waren zwar in den letzten Jahren mitunter Bestandteil von Tagungen und Forschungsbeiträgen und am Rande spielte er auch hier immer wieder eine Rolle, doch offensichtlich stellen sich hier noch mehr als sonst die Fragen, inwiefern es eine Kontinuität an Zeit- und Beschleunigungserfahrung gibt, inwiefern es darin zu Brüchen kommt und vor allem inwiefern der faschistische Staat sowohl politisch als auch kulturell an Vorstellungen wie beispielsweise die Entfremdungskritiken anknüpfte, inwiefern und wie er die Masse chronopolitisch dirigierte und synchronisierte oder aber auch grundlegender wie er die Zeit kulturell inszenierte. So einfach man es sich damit auch macht: All diese Fragen können hier nur angedeutet und müssen entsprechend an anderer Stelle umfassend analytisch aufgegriffen werden.

Trotz oder gerade wegen dieser offenen Fragen sei nochmals betont, wie wissenschaftlich und gesellschaftspolitisch relevant Forschungsbeiträge dromologischer Natur sein können. Die hegemoniale Verbreitung eines Zeit- und Beschleunigungsregimes besitzt eine Machtfunktion, die eine gesellschaftlich stabilisierende und die Kapitalakkumulation antreibende Rolle einnimmt. Als Regulations- und Machtmechanismus des Kapitals wurde deswegen die Chronopolitik einleitend charakterisiert. Als Bestandteil des

fordistischen Akkumulationsregimes beinhaltet sie weit mehr als die Durchsetzung einer ›Herrschaft des Schnelleren‹[9]. Es geht bei der Chronopolitik um die umfassende Fähigkeit, über »Rhythmus, Dauer, Tempo, Sequenzierung und Synchronisierung von Ereignissen und Aktivitäten«[10] zu bestimmen. Dies betrifft nicht nur den isolierten Raum einer Fabrik oder andere Arbeitsräume, sondern dehnt sich auch auf verschiedene weitere Sphären des Lebens aus. Dabei wirken chronopolitische Normierungen als Entfaltungshilfe des Kapitals, geht es dabei doch immer auch darum, wie sich Subjekte in beschleunigten Zeiten konstituieren müssen, um möglichst angepasst an die herrschenden Vorgaben zu funktionieren, und wie Konsumation und Produktion temporal gestaltet werden. Auch hiervon zeugen die verschiedenen untersuchten Werke. Karl Roßmann beispielsweise wird in Kafkas *Verschollenem* mit einer Bewegungsideologie konfrontiert, die ihm gleich bei Ankunft in Amerika schon das rasende amerikanische Arbeitstempo eintrichtert – und zwar als Arbeiter und Konsument wie auch als Verkehrsteilnehmer. Robert Müllers Expansionstruppe trägt den Rhythmus der rasenden Großstadt in die Tropen, um dadurch selbst einen inneren Beschleunigungsprozess zu erfahren. Mit Kellermanns Tunnel expandiert ein fordistisch beschleunigtes amerikanisches Tempo in alle Kontinente. In allen Fällen korreliert Geschwindigkeit mit den Ansprüchen des Kapitals nach einer gelingenden Kapitalakkumulation und der dafür passenden Subjektkonstituierung. Im Gegenzug dazu eröffnet sich die Frage nach temporaler Selbstbestimmung. Nicht immer geht es dabei so derb zu und her wie in Kurt Huhns Reportage über den mit »Stoppuhr und Rechenschieber« ausgerüsteten Kalkulator, den »Mann, der die Zeit beherrscht«, dem der Reporter am liebsten mit einem Hammer den Schädel einschlagen möchte.[11] Doch auch Kafkas Protagonisten oder Max Brecher in Martin Kessels *Herrn Brechers Fiasko* wehren sich gegen chronopolitische Normierungen. Darüber, wie im Rahmen einer totalitär wirkenden Chronopolitik eine temporale Selbstbestimmung zu erlangen ist, ist man sich aber alles andere als einig. Kafkas Protagonisten ringen mit den Ordnungsvorgaben und einem latenten Synchronisationsdruck und machen dadurch deren Mechanismen sichtbar, beispielsweise wie der Trapezkünstler in Kafkas *Erstes Leid*, der am sich selbst auferlegten Steigerungsdruck zugrunde geht. Robert Müllers Protagonisten hingegen versuchen als Beschleunigungsbefürworter mit ihrer Suche nach der »verlorenen Pace«[12] das gesellschaftliche Tempo wieder einzuholen und dadurch erst selbstbestimmt erlebbar zu machen.

Die Chronopolitik formt das Leben der Zwischenkriegszeit. Dies gelingt allerdings

9 Vgl. ebd., S. 102.

10 Ebd., S. 36.

11 Huhn, Kurt: Der Kalkulator, in: Kürbisch, Friedrich (Hg.): Dieses Land schläft einen unruhigen Schlaf. Sozialreportagen 1918–45, Berlin 1981, S. 111–114.

12 »Die Pace, die Pace fällt es mir ein, wir haben die Pace nicht mehr, Europa hat die Pace verloren, dies ist das große unheilbare Leiden!« (Müller, Robert: Tropen. Der Mythos der Reise. Urkunden eines deutschen Ingenieurs. Herausgegeben von Robert Müller Anno 1915, 2010, S. 101.)

selten widerspruchs- und reibungsfrei.[13] In der Literatur weiß man beispielsweise nur allzu gut um die Bedeutung der mit der Synchronisation einhergehenden Desynchronisation, und zwar sowohl bei den der sozialen Beschleunigung positiv gegenüberstehenden Stimmen, zum Beispiel bei Robert Müller, als auch in den der sozialen Beschleunigung kritisch gegenüberstehenden Erzählungen, zum Beispiel in Kafkas *Verschollenem*. Desynchronisation wirkt einerseits als Ausschlussmechanismus. Wer nicht mit dem vorgegebenen Tempo mithalten kann, wird entlassen, entmündigt und verdrängt: Arbeiter und Ingenieure, die in Kellermanns Tunnel »den Atem verloren«,[14] werden entlassen. Karl Roßmann muss wie ein Kind die beschleunigte Betriebsamkeit Amerikas erlernen. In Robert Müllers *Tropen* wird die Indianerin Zana geschlagen, damit sie das vorgegebene Arbeitstempo einhält. Desynchronisation kann andererseits auch eine produktive Funktion übernehmen. Sie kann beispielsweise als Drohung funktionieren, indem die Angst vor den Ausschlussmechanismen normierend wirkt. Oder sie ermöglicht den Blick auf das eigene Bewusstsein, indem sie beispielsweise wie in Müllers *Tropen* als ›Anderes‹ fungiert, dessen Kenntnisnahme einen Bewusstseinsprozess auslöst. Desynchronisation kann aber auch ganz eigene Formen des Zusammenlebens entwickeln, beispielsweise kollektiviert in Formen der Vagabondage durch die vom fordistischen Arbeits- und Lebensrhythmus Ausgeschlossenen.[15]

Manche Eigenheiten der sozialen Beschleunigung werden von wenigen Texten angedeutet, beispielsweise deren historische Modifikation im Verhältnis zum Spektakel in Kafkas *Auf der Galerie*, der in der Warenästhetik enthaltene Beschleunigungsdrang in der Angestelltenliteratur oder die Beschleunigungseuphorie in Robert Müllers *Tropen*. Andere Phänomene gehören zum Standardrepertoire der Beschleunigungswahrnehmung und werden in fast jedem untersuchten Werk thematisiert oder kritisiert. Der in der Zwischenkriegszeit wohl am häufigsten diskutierte Bestandteil der sozialen Beschleunigung ist die Ereignisverdichtung, das heißt die »Steigerung der Handlungs- und/oder Erlebnisepisoden pro Zeiteinheit«.[16] Auf diese trifft man in der Konsumsphäre, beispielsweise wie in Gabriele Tergits *Käsebier erobert den Kurfürstendamm*

13 Umso wichtiger werden Mittel und Ideologeme zur Senkung von Reibungsenergien in Synchronisationsprozessen.

14 Kellermann: Der Tunnel, 1919, S. 143.

15 Vgl. Fähnders, Walter: »Generalstreik ein Leben lang!« Arbeit, Arbeitsverweigerung und Vagabondage, in: Balint, Iuditha; Schott, Hans-Joachim (Hg.): Arbeit und Protest in der Literatur vom Vormärz bis zur Gegenwart, Würzburg 2015, S. 68.

16 Rosa: Beschleunigung, 2005, S. 135. Rosa unterscheidet dabei zwischen einer objektiven und einer subjektiven Komponente, die bei einer Messung dieser Beschleunigungsform eine Rolle spielen würden. Objektiv lässt sich »zumindest prinzipiell die Verdichtung von Handlungs- und/oder Erlebnisepisoden vermittels Zeitbudgetstudien messen, während subjektiv die Erfahrungen von Stress, Zeitdruck und ›rasender‹ Zeit empirisch erhebbare Indikatoren für die Wahrnehmung verknappter Zeitressourcen und eines akzelerierten Verstreichens der Zeit sind.« (Ebd., S. 198.)

als kulturindustriell hervorgebrachtes One-Hit-Wonder, in der Sportarena, im Zirkus, in beschleunigten Zukunftsstädten oder am Arbeitsplatz der Angestellten. Möglichst produktiv und voller kommodifizierter Ereignisse soll jeder Augenblick erlebt werden. Wie bei Kafkas *Verschollenem*, in dessen New Yorker Lagerhallen tote Zeit vernichtet wird – in ihrer slapstickartigen Dauerbewegung wirken diese Räume allerdings alles andere als produktiv –, drängt der Kapitalismus nach einer Beseitigung von nicht genutzter Zeit. In Kurt Tucholskys Kurzgeschichte *Die Sonne, hoch zwei* von 1929 findet dieser Drang ironischen Widerhall. Die in Berlin spielende Parabel beginnt mit einer unerwarteten Duplikation der Sonne. Wenn im Reich der zwei Sonnen die erste untergeht, kommt die zweite hervor und umgekehrt. Die Politik sieht sich deswegen zum Handeln gezwungen: »Eine Kabinettssitzung entschied sofort: es muß doppelt gearbeitet werden.«[17] Weil man doch einsehen muss, dass nicht jeder doppelt so viel arbeiten kann – zumal Menschen sowieso schon mehr arbeiten müssen, als der Achtstundentag vorgibt –, verdoppelt man von Ämtern über Länder auch alles andere.[18] Ganz verzichten auf die Nacht will man aber doch nicht. So wird diese kurzerhand simuliert. Zwei »künstliche Prima-Monde«[19] schmücken eine Bar mit dem Namen ›NACHT‹, in der sich die Stadtbewohner hemmungslos betrinken, wodurch sie doch noch ihren Schlaf finden. Die Welt geht ihren gewohnten, das heißt verdoppelten Gang, bis sich die Sonne abermals teilt und sich schließlich exponentiell vervielfacht. Entnervt von seinen »zweihundertundsechsundfünfzig Händen« bricht der Erzähler ab. Es geht in Tucholskys Parabel vor allem um eine Kritik der politischen Zustände Deutschlands und nicht um die soziale Beschleunigung und ihre Folgen – während sich alles mit den Sonnen zu verdoppeln beginnt, verbleibt »nur eine deutsche Verfassung, weil man die ohnehin auslegen konnte, wie man wollte«.[20] Dennoch spiegeln sich im paraphrasierten Setting wichtige Erkenntnisse über die Beschleunigungswahrnehmung der Zwischenkriegszeit. Erstens steigert sich in Tucholskys Parabel die geforderte Arbeitsleistung, um dadurch die Synchronisation mit den neuesten Zuständen zu gewährleisten, statt die Verdoppelung der Sonne in ihrer Funktionsweise zu hinterfragen. Die soziale Beschleunigung und mit ihr der rasende Stillstand verdinglichen sich zu einem merkwürdigen öffentlichen Geheimnis. Einerseits wird intensiv darüber diskutiert, und die Auswirkungen werden in den Feuilletons und Romanen öffentlichkeitswirksam kritisiert. Andererseits findet keine Kollektivierung dieser vielfältigen Erfahrungen statt. Es bleibt bei vereinzelten Protesten und individuellen Ausbrüchen. Dieses Problem zeigt sich verstärkt in der Angestelltenliteratur zu Beginn der 1930er-Jahre. Die Ver-

17 Tucholsky, Kurt: Die Sonne, hoch zwei, in: Simplicissimus 34 (16), 15.7.1929, S. 194.

18 »Nur die Bayern wollten sich nicht aufs Verdoppeln einlassen: sie sagten, so ein Land wie das ihre gäbe es nicht noch einmal.« (Ebd.)

19 Ebd.

20 Ebd.

schiebung dominanter Beschleunigungserfahrungen vom Bereich der Produktion in den Bereich der Realisation oder Konsumation verschiebt die politische Aktionsebene vom kollektiven Subjekt zur individualisierten intellektuellen Kritik, die kein strukturveränderndes Programm zustande bringt. Was bleibt, ist, wie bei Tucholskys Bewohnern, ein Enervieren über die herrschenden Zustände, ohne diese auch nur annähernd überwinden zu können. Zweitens deutet Tucholskys Parabel an, dass Menschen sich lieber einer kommodifizierten Simulation unterwerfen, als den geschichtlichen Entwicklungsprozess selbstbestimmt anzugehen.[21] Ähnlich reagiert man beim Sechstagerennen auf die soziale Beschleunigung. Beispielsweise geht mit dieser eine Ästhetik des Verschwindens einher, bei der Fahrer durch ihre im rasenden Rennen entstehende Unkenntlichkeit zu verschwinden drohen. Dem wird ein Starkult entgegengesetzt, der aus der Flüchtigkeit eine hyperreale Kontinuität, samt Vergangenheit und Zukunft, generiert. Auch in Kafkas *Verschollenem* erscheint die Stadt in ihrem durch den städtischen Verkehr konstituierten beschleunigten Lebensrhythmus als eine Art Simulacrum. Robert Müllers Schatzsuchende versinken in ihre Suche nach einer Angleichung an die neueste Geschwindigkeit ebenfalls in einen Zustand, in dem das Simulacrum die bisherige Realität überholt hat. Die soziale Beschleunigung konstituiert immer wieder neue Realitäten, die die Strukturen verschleiern und bei der Bewältigung deren negativer Eigenheiten helfen, ohne dass diese noch von anderen Realitäten unterschieden werden können. Drittens erleben Tucholskys Bewohner in ihrer dauerhaft erhellten Welt Stress, Lähmung und kulturellen Stillstand, statt eine mit der sozialen Beschleunigung einhergehende Steigerung der Lebensqualität zu erfahren. Ob in Kellermanns *Tunnel*, in Müllers *Tropen*, in den verschiedenen Transportkanälen Amerikas oder auch in Kafkas *Verschollenem*, stets deuten die Texte in ihren ästhetischen und politischen Visionen ein utopisches Potenzial an. Neue Verkehrswege verkürzen Distanzen und eröffnen eine bisher nicht gekannte, weltweite Durchdringung kommunikativer Kanäle. Dieses Potenzial vermag sich unter gegebenen Umständen aber nicht zu verwirklichen. Ganz im Gegenteil sogar: Wo der Zustand der ununterbrochenen Ereignisverdichtung unter fordistischen Ordnungsprinzipien hegemonial wird, droht der Verlust geschichtlichen Fortschritts. Diese bis heute mehrfach gestellte Kulturdiagnose entspricht der These des rasenden Stillstands,[22] nur dass die vorliegende Studie nahelegt, dass sich dieser

21 Diedrich Diederichsen hat in einer Nebenbemerkung zur amerikanischen Kneipenkultur einst darauf hingewiesen, wie das ›Länger-Aufbleiben‹ ebenfalls als eine Art dialektischer Trick verstanden werden kann, dank welchem dem Fortschrittspfeil, seiner Ereignisverdichtung und dem Versprechen eines ›immer weiter‹ Rechnung getragen werden kann (vgl. Diederichsen, Diedrich: Sexbeat: 1972 bis heute, Köln 2010, S. 44).

22 Vgl. zum Beispiel Jonathan Crary in seinem Befund über den Spätkapitalismus: »An illuminated 24/7 world without shadows is the final capitalist mirage of post-history, of an exorcism of the otherness that is the motor of historical change.« (Crary, Jonathan: 24/7. Late Capitalism and the Ends of Sleep, London 2013, S. 9.) Das ›Ende der Geschichte‹ ist zugleich Trugbild wie Realität: real, weil es im ra-

Stillstand nicht erst im postfordistischen Spätkapitalismus, sondern bereits in der fordistischen Zwischenkriegszeit zu etablieren beginnt.

So einfach, wie es in Tucholskys Parabel geschildert wird, ist es dann aber doch nicht. Die Wirtschaft weiß beispielsweise nach hundert Jahren Schlafforschung bestens um das Problem, dass sich produktiv genutzte Arbeitszeit nicht unendlich ausdehnen lässt. Selbst die zahlreichen Schlafexperimente des amerikanischen Militärs zur Verlängerung der soldatischen Dienstbereitschaft konnten hiervon keine Abhilfe schaffen.[23] Es gibt Grenzen und Widerstände, die die soziale Beschleunigung nicht einfach umgehen kann. Deren politische Implementierung ist ein stets umkämpfter Raum. So stellt beispielsweise die Literatur die leere Zeit und Beschleunigung immer wieder infrage, etwa wie in Kafkas *Stadtwappen*, wo die Kenntlichmachung der temporalen Ordnungen die Historizität leerer Zeit offenbart und damit zu deren Politisierung beiträgt, oder wie in Walter Mehrings lyrischem Beitrag zum Sechstagerennen, bei dem die Verdichtung von Momenten der Desynchronisation als sichtbarer Verfremdungseffekt fungiert, der die hegemoniale Zeitlichkeit ausstellt. In dieser kritischen Wirkung funktioniert die Literatur im Verhältnis zu der sie bedingenden Struktur als ›Stellungnahme in-ihr-zu-ihr‹[24]: Strukturen, die der individuellen Wahrnehmung im Alltag verborgen bleiben, prägen den literarischen Schaffensprozess, wie diese in literarischen Produkten ebenso entlarvt, sichtbar gemacht und dadurch politisiert werden können.[25]

Gleichzeitig scheinen Politisierungsmomente und andere Widerstandsstrategien nur begrenzt erfolgreich. Zwar finden sich bis heute verschiedenste Versuche, den Zwängen der sozialen Beschleunigung zu entkommen. Dass beispielsweise kommodifizierte Entschleunigungsoasen nicht besonders zielführend sind, wenn es darum geht, wirkungsstarke gesellschaftliche Machtmechanismen anzuzweifeln, wurde von Hartmut

senden Stillstand verwirklicht wird, ein Trugbild, weil die soziale Dynamik und Widersprüche der Klassengesellschaft kein solches Ende zulassen.

23 Vgl. Ahlheim, Hannah: Die Vermessung des Schlafs und die Optimierung des Menschen. Eine deutsch-amerikanische Geschichte, 1930–1960, in: Zeithistorische Forschungen / Studies in Contemporary History 10 (1), 2013, S. 24.

24 Vgl. Althusser, Louis: Das »Piccolo Teatro«, Bertolazzi und Brecht, in: Frühe Schriften zu Kunst und Literatur, Berlin 1981, S. 73–86.

25 Es gibt auch Leistungen der Literatur, die in dieser Studie nur begrenzt berücksichtigt wurden. So vermag diese beispielsweise auch selbst einen Rhythmus kreieren und zu einem eigenständigen Desynchronisationsmoment werden. Wenn beispielsweise der Roman als Gattung eine Langlebigkeit generiert und so die Geschwindigkeit der Gesellschaft verlangsamt, dann erscheint dies nicht einfach als Abweichung der Norm, sondern als Moment eines eigenen, entschleunigten gesellschaftlichen Rhythmus. Diesbezüglich konnten zwar anhand der kleinen Form in den Berichten zum Sechstagerennen und in Bernhard Kellermanns literarischer Auseinandersetzung mit der Frage, wie das Epos des Eisens in beschleunigten Zeiten auszusehen hätte, einige selektive Überlegungen angestellt werden. Die Beantwortung einer umfassenderen gattungstheoretischen Fragestellung in Verbindung mit der sozialen Beschleunigung steht allerdings noch aus.

Rosa bereits ausgeführt.[26] Ebenso scheinen Versuche der zusätzlichen Beschleunigung zu scheitern, die von Franz Jungs technikeuphorischen Werken *Die Technik des Glücks* und *Mehr Tempo! Mehr Glück! Mehr Macht!* bis hin zum neueren *Beschleunigungsmanifest für eine akzelerationistische Politik* daran glauben, das technische Tempo durch ein ästhetisches erst einholen, dann überholen und es sich dadurch selbstbestimmt aneignen zu können. Die Produktivkräfte lassen sich scheinbar nicht derart leicht kontrollieren, wie man sich das wortreich erträumt, auch dann nicht, wenn man glaubt, sie einfach mit einem anderen Kontrollsystem beherrschen zu können. Exemplarisch für die scheiternde Hoffnung, mit der Beschleunigung mithalten zu wollen, stehen Robert Müllers *Tropen*. Was mit der Suche nach einer inneren Angleichung an die beschleunigte Welt beginnt, endet im Stillstand. Die Protagonisten bewegen sich in einem ausweglosen, kreisförmigen Denkraum, und das Ende des Romans entspricht dessen Anfang. Doch wenn schließlich auch Brecher in *Herrn Brechers Fiasko* als kritischster Angestellter im stillstehenden und doch rasenden Rad der Zeit gefangen bleibt und Karl Roßmann in Kafkas *Verschollenem* nur die Auslöschung der eigenen Existenz bleibt, ist dann nicht jeder Widerstand gegen die soziale Beschleunigung zwecklos und Subversion ausgeschlossen?

Die Beantwortung dieser Frage unterliegt demselben Problem, das schon in der Einführung über das Verhältnis von Zeit und Kapitalismus angedeutet wurde. Einerseits betonen materialistische Theorien seit Marx und Engels die Veränderbarkeit der Geschichte. Andererseits legen sie nahe, dass die Expansion der Kapitalverhältnisse einen Veränderungsdrang und progressive Perspektiven effektiv zu verhindern vermag. Theoretische Werke, die in ideologiekritischer Tradition bemüht sind, die Totalität kapitalistischer Ordnungen zu skizzieren, weisen zu Recht auf die gesamtgesellschaftlichen Kontrollmechanismen hin, die konformistisches Handeln fördern und jeden Widerstand im Keim ersticken. Ähnliches gilt für die soziale Beschleunigung als totalitäres Unterfangen, das, wie beispielsweise in Bernhard Kellermanns *Tunnel* verhandelt wird, jeden und jede mit sich reißt. Ob in einzelnen kulturellen Produkten ein Aufbegehren sichtbar wird, spielt keine Rolle, wenn das System solche Momente stets zu absorbieren vermag. Die Gegenposition hierzu kann auf die vielfältigen (Klassen-)Kämpfe der vergangenen hundert Jahre verweisen. »Eine derart strukturierte Industriegesellschaft, dass sie hinfort als immobiler Block erstarrt«,[27] wie Henri Lefèbvre in seiner *Theorie der Revolution in den hochindustrialisierten Ländern* 1969 gegen Herbert Marcuses *Der eindimensionale Mensch* argumentiert, war bisher keine Phase des Kapitalismus. Die »antagonistische Gesamtverfassung«[28] der Gesellschaft bringt stets eine Anzahl an Brü-

26 Vgl. Rosa: Beschleunigung, 2005, S. 276.

27 Lefebvre, Henri: Aufstand in Frankreich. Zur Theorie der Revolution in den hochindustrialisierten Ländern, Frankfurt a. M. 1969, S. 28.

28 Adorno, Theodor W.: Über Statik und Dynamik als soziologische Kategorien, in: Adorno, Theodor W.: Soziologische Schriften I, Frankfurt a. M. 2003, S. 237.

chen, Krisen, sozialen Dynamiken und Widerstandsstrategien mit sich, an denen sich die Historizität der Gesellschaft und damit die Möglichkeit ihrer Veränderung zeigten.

Dazu ein letztes Beispiel. Brüche und Widerstand gibt es bezüglich der von Tucholsky beschriebenen Ausdehnung des produktiven Tages. Drängt der kommodifizierte Markt in die Nacht hinein und verdrängt die unproduktive Zeit, können die frühere Leere oder aber eine neue Position der Faulheit zum Beispiel plötzlich zur Erkenntnisposition werden, ganz ähnlich wie Desynchronisation nicht nur Ausschluss bedeutet, sondern unter Umständen sich gerade eine vom hegemonialen Zeitregime abgekoppelte Person einen besseren Überblick zu verschaffen mag. Beispielhaft formuliert dies Siegfried Kracauer in seinem 1924 erschienenen Essay mit dem Titel *Langeweile*. Diese sei aufgrund der zunehmenden Ereignisverdichtung abhandengekommen. Selbst in der Freizeit, die geprägt durch Reklame, Kino oder Radio »ein Zustand dauernder Empfängnis«[29] ist, gebe es kein Entkommen mehr: »Man will nichts tun, und man wird getan.«[30] Diese von außen auferlegte Betriebsamkeit folgt dem Druck des rasenden Stillstandes der Warenwelt beziehungsweise -ästhetik. Gefangen in der Wiederholung des Immergleichen dreht sich der Geist wie ein ewiges Karussell und erstarrt zugleich zu Beton:

> »Der Körper schlägt Wurzeln im Asphalt, und der Geist, der nicht mehr unser Geist ist, streift mit den aufklärenden Lichtbekundungen endlos aus der Nacht in die Nacht. Wäre ihm noch ein Verschwinden gegönnt! Aber wie der Pegasus, der ein Karussell bedient, muß er im Kreise sich drehen, darf es nicht müde werden vom Himmel hoch den Ruhm eines Likörs und das Lob der besten Fünf-Pfennig-Zigarette zu künden.«[31]

Eine Langeweile hingegen, die nicht der kommodifizierten Welt unterliegt, wird zur existenziellen Erfahrung, zur einzigen »Beschäftigung, die sich ziemt, da sie eine gewisse Gewähr dafür bietet, dass man sozusagen noch über sein Dasein verfügt.«[32] Wer nichts tut, das heißt, wer nicht Teil der spektakulär inszenierten Warenwelt ist, weiß um seine menschliche Seite. Und in diesem Augenblick – ein tagträumerischer Zustand, bei dem selbst »die Unsinnigkeit eines Kaktus-Pflänzchens, das nichts dabei findet, dass es so schrullig ist«,[33] zur beglückenden Erfahrung wird – merkt man, wie langweilig die Warenwelt tatsächlich ist, die in der Wiederholung des Immergleichen feststeckt. Der Verweis auf die Möglichkeit eines Verständnisses von Arbeit und Zeit,

29 Kracauer, Siegfried: Langeweile, in: Kracauer, Siegfried: Schriften, Bd. 5.1, Frankfurt a. M. 1990, S. 279.

30 Ebd., S. 278.

31 Ebd., S. 279.

32 Ebd., S. 280.

33 Ebd.

die nicht mit deren jetzigen Verwendungen übereinstimmt, entzaubert die gesellschaftlichen Verhältnisse – und belegt die Historizität erstarrter Bewegungsmomente. Freilich wäre es naiv zu glauben, dass dieses Moment der Langeweile das System aus sich selbst heraus unterlaufen kann. Nicht nur ist dieses nahezu immun gegen individuellen Widerstand, noch interessieren sich dessen Strukturen für die intellektuelle Außenseiterposition einzelner Schriftsteller und ihrer schrulligen Zimmerpflanzen. Langeweile als kritischer Zustand ist gebunden an die Bewertung durch weitere Subjekte. Dies gilt auch für andere Formen der Kritik der sozialen Beschleunigung. Wirkungsvolle Subversion gegen das Beschleunigungssystem mutiert erst dann vom protesthaften Ausdruck zum Widerstand, wenn sie wahrgenommen und in kollektive politische Handlung übersetzt wird, die auf die Struktur des Systems abzielt. Die Literatur kann ein Vehikel hierzu sein und die Position des Außenseiters ein katalysierender Teil eines Bewusstseinsprozesses. Sowohl literarisch als auch menschlich auf sich allein gestellt, ist diese Position jedoch machtlos. Diese etwas banale Erkenntnis wird von der analysierten Literatur selbstreflexiv markiert. In Georg Kaisers *Von morgens bis mitternachts* beispielsweise ist die Masse einerseits Katalysator einer Synchronisation mit der rasenden Welt, zugleich besitzt sie aber auch die potenzielle Gegenmacht, dem Spektakel auf der Rennbahn wie der politischen Macht ein Ende zu setzen – entlang den historischen Gegebenheiten durchaus korrekt wiedergegeben unterlässt die Masse jedoch die ihr zustehende Aufgabe und fügt sich in die Welt des Spektakels ein. Der Verweis auf die kollektive Praxis als Bewertungskriterium für Widerstandsstrategien soll die Leistung der Literatur nicht schmälern. Diese hat in der Zwischenkriegszeit die Dialektik der sozialen Beschleunigung erkannt und intensiv darüber debattiert, lange bevor sich wissenschaftliche Studien ihr gewidmet haben. Fragen darüber, wer über die Zeit bestimmt, sie rationalisiert und beschleunigt, waren Teil einer gesellschaftspolitischen Debatte, an der die Literatur wie auch andere Kulturfelder unübersehbar teilnahmen. Soweit die soziale Beschleunigung das Leben auch im 21. Jahrhundert prägt, muss diese Auseinandersetzung weiterhin geführt werden. Eine Lektion aus der Zwischenkriegszeit kann dabei problemlos übernommen werden: Die soziale Beschleunigung mag zwar wirkungsmächtig erscheinen, sie entspricht aber genauso wenig wie andere Mechanismen und Phänomene kapitalistischer Gesellschaften einem von Natur aus gegebenen Zustand. Die Forderung nach emanzipatorischer Zeitsouveränität, die sich gegen den mehrdimensionalen Beschleunigungsdruck durchsetzt, bedingt das Wissen um die Historizität kapitalistischer Strukturen und Widersprüche. In diesem Wissen enthalten ist die Überzeugung, dass eine Perspektive jenseits rationalisierender leerer Zeit und chronopolitischer Machtmechanismen möglich ist.

Bibliografie

Ackermann, Zeno: Autobiographische Oikonomien. Henry Thoreaus »Walden« (1854) und Henry Fords »My Life and Work« (1923), in: Erben, Dietrich; Zervosen, Tobias (Hg.): Das eigene Leben als ästhetische Fiktion. Autobiographie und Professionsgeschichte, Bielefeld 2018, S. 77–98.

Adam, Barbara: Comment on »Social Acceleration« by Hartmut Rosa, in: Constellations 10 (1), 2003, S. 49–52.

Adorno, Theodor W.: Über Statik und Dynamik als soziologische Kategorien, in: Adorno, Theodor W.: Soziologische Schriften I, Frankfurt a. M. 2003, S. 217–237.

Adorno, Theodor W.: Aufzeichnungen zu Kafka, in: Adorno, Theodor W.: Kulturkritik und Gesellschaft I, Frankfurt a. M. 1976, S. 254–287.

Adorno, Theodor W.: Versuch über Wagner, in: Die musikalischen Monographien, Frankfurt a. M. 1971, S. 7–148.

Adorno, Theodor W.: Die revidierte Psychoanalyse, in: Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W. (Hg.): Sociologica II. Reden und Vorträge, Frankfurt a. M. 1962, S. 119–138.

Ahlheim, Hannah: Die Vermessung des Schlafs und die Optimierung des Menschen. Eine deutsch-amerikanische Geschichte, 1930–1960, in: Zeithistorische Forschungen / Studies in Contemporary History 10 (1), 2013, S. 13–37.

Albrecht, Nicola: Verschollen im Meer der Medien. Kafkas Romanfragment »Amerika«. Zur Rekonstruktion und Deutung eines Medienkomplexes, Heidelberg 2007.

Alemán, Manuel Maldonado: Die Konstruktion des Anderen. Carl Einstein und der Primitivismus-Diskurs der europäischen Avantgarden., in: Creighton, Nicola; Kramer, Andreas (Hg.): Carl Einstein und die europäische Avantgarde, Berlin 2012, S. 170–185.

Allemann, Beda: Zeit und Geschichte im Werk Kafkas, Göttingen 1998.

Alt, Peter-André: Ästhetik des Bösen, München 2010.

Alt, Peter-André: Kino und Stereoskop. Zu den medialen Bedingungen von Bewegungsästhetik und Wahrnehmungspsychologie im narrativen Verfahren Franz Kafkas, in: Schmidt, Wolf Gerhard; Valk, Thorsten (Hg.): Literatur intermedial. Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968, Berlin, New York 2009, S. 11–48.

Alt, Peter-André: Kafka und der Film. Über kinematographisches Erzählen, München 2009.

Alt, Peter-André: Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie, München 2008.

Althusser, Louis: Ideologie und ideologische Staatsapparate (2. Halbband), Hamburg 2012.

Althusser, Louis: Ideologie und ideologische Staatsapparate (1. Halbband), Hamburg 2010.

Althusser, Louis: Das »Piccolo Teatro«, Bertolazzi und Brecht, in: Frühe Schriften zu Kunst und Literatur, Berlin (West) 1981, S. 73–86.

Althusser, Louis: Frühe Schriften zu Kunst und Literatur, Berlin (West) 1981.

Althusser, Louis: Ideologie und ideologische Staatsapparate: Aufsätze zur marxistischen Theorie, Bd. 3, Hamburg 1977 (Positionen).

Althusser, Louis; Balibar, Étienne; Establet, Roger u. a.: Das Kapital lesen, Münster 2015.

Anderson, Mark: Kafka and New York. Notes on a Traveling Narrative, in: Huyssen, Andreas;

Bathrick, David (Hg.): Modernity and the Text: Revisions of German Modernism, New York 1989, S. 142–161.
Anz, Thomas: Franz Kafka. Leben und Werk, München 2011.
Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus, Stuttgart 2010.
Anz, Thomas: Kafka, Krieg und das größte Theater der Welt, in: Neue Rundschau 107 (3), 1996, S. 131–143.
Anz, Thomas: Gesellschaftliche Modernisierung, literarische Moderne und philosophische Postmoderne. Fünf Thesen, in: Anz, Thomas; Stark, Michael (Hg.): Die Modernität des Expressionismus, Stuttgart, Weimar 1994, S. 1–8.
Arndt, Andreas: Karl Marx. Versuch über den Zusammenhang seiner Theorie, Berlin 2012.
Asendorf, Christoph: Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900, Gießen 1989.
Auburtin, Victor: Sechs Tage, in: Jäger, Christian (Hg.): Glänzender Asphalt. Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik, Berlin 1994, S. 217–218.
Auth, Diana: Wandel im Schneckentempo. Arbeitszeitpolitik und Geschlechtergleichheit im deutschen Wohlfahrtsstaat, Wiesbaden 2013.
Bachtin, Michail: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur, Frankfurt a. M. 1985.
Balibar, Étienne: Marx' Philosophie, Berlin 2013.
Ball, Hugo: Briefe 1904–1927, Göttingen 2003.
Bänziger, Peter-Paul: Fordistische Körper in der Geschichte des 20. Jahrhunderts. Eine Skizze, in: Body politics. Zeitschrift für Körpergeschichte 1 (1), 2013, S. 11–40.
Barck, Karlheinz; Fontius, Martin; Schlenstedt, Dieter u. a. (Hg.): Warenästhetik/Kulturindustrie, in: Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 6, Stuttgart 2010, S. 461–481.
Barthes, Roland: Die Tour de France als Epos, in: Barthes, Roland: Mythen des Alltags, Berlin 2012, S. 143–156.
Baßler, Moritz: Jäger der verlorenen Pace. Robert Müller: »Tropen. Der Mythos der Reise. Urkunden eines deutschen Ingenieurs« (1915), in: Luserke-Jaqui, Matthias (Hg.): Deutschsprachige Romane der klassischen Moderne, Berlin, New York 2008, S. 128–153.
Baudrillard, Jean: Der symbolische Tausch und der Tod, Berlin 2011.
Baudrillard, Jean: Amerika, Berlin 2004.
Baudrillard, Jean: Die Illusion des Endes oder der Streik der Ereignisse, Berlin 1994.
Baudrillard, Jean: Das Jahr 2000 findet nicht statt, Berlin (West) 1990.
Bauer-Wabnegg, Walter: Monster und Maschinen. Artisten und Technik in Franz Kafkas Werk, in: Kittler, Wolf; Neumann, Gerhard (Hg.): Franz Kafka. Schriftverkehr, Freiburg im Breisgau 1990, S. 316–382.
Bauer-Wabnegg, Walter: Zirkus und Artisten in Franz Kafkas Werk. Ein Beitrag über Körper und Literatur im Zeitalter der Technik, Erlangen 1986.
Baum, Vicki: Menschen im Hotel, Berlin 1929.
Bauman, Zygmunt: Leben in der flüchtigen Moderne, Frankfurt a. M. 2007.
Bauman, Zygmunt: Flüchtige Moderne, Frankfurt a. M. 2003.
Baumann, Rembert: Nachwort. Eine Melodie im Weltall, in: Jung, Franz: Die Technik des Glücks, Hamburg 1987, S. 169–178.
Becher, Johannes: Tempo (1927), in: Becher, Johannes: Publizistik I, 1912–1938, Berlin (DDR) 1977, S. 611–612.
Becher, Johannes: Unsere Wendung. Vom Kampf um die Existenz der proletarisch-revolutionären Literatur zum Kampf um ihre Erweiterung, in: Becher, Johannes: Publizistik I, 1912–1938, Berlin (DDR) 1977, S. 322–337.

Beck, Klaus: Medien und die soziale Konstruktion von Zeit. Über die Vermittlung von gesellschaftlicher Zeitordnung und sozialem Zeitbewußtsein, Wiesbaden 1994.

Becker, Sabina: Neue Sachlichkeit im Roman, in: Becker, Sabina; Weiß, Christoph (Hg.): Neue Sachlichkeit im Roman, Stuttgart, Weimar 1995, S. 7–26.

Becker, Sabina: Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadtwahrnehmung in der deutschen Literatur, 1900–1930, St. Ingbert 1993.

Begemann, Christian: Anthropologie, Epistemologie, Sprach- und Dichtungstheorie in Robert Müllers »Tropen«, in: Bhatti, Anil (Hg.): Reisen, Entdecken, Utopien. Untersuchungen zum Alteritätsdiskurs im Kontext von Kolonialismus und Kulturkritik, Bern 1998, S. 81–91.

Behrens, Roger: Die Diktatur der Angepassten. Texte zur kritischen Theorie der Popkultur, Bielefeld 2003.

Beicken, Peter: Franz Kafka. Eine kritische Einführung in die Forschung, Frankfurt a. M. 1974.

Beielstein, Felix Wilhelm: Rauch an der Ruhr, Stuttgart 1932.

Beissner, Friedrich: Der Erzähler Franz Kafka, Stuttgart 1952.

Belting, Hans: Das unsichtbare Meisterwerk: die modernen Mythen der Kunst, München 1998.

Benjamin, Walter: Politisierung der Intelligenz. Zu S. Kracauer »Die Angestellten«, in: Kracauer, Siegfried: Die Angestellten, Frankfurt a. M. 2013[13], S. 116–124.

Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften, Bd. II.2, Frankfurt a. M. 1992.

Benjamin, Walter: Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus, in: Gesammelte Schriften, Bd. I.2, Frankfurt a. M. 1991, S. 509–690.

Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften, Bd. V.2, Frankfurt a. M. 1991.

Benjamin, Walter: Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages, in: Gesammelte Schriften, Bd. I.2, Frankfurt a. M. 1991, S. 409–438.

Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: Gesammelte Schriften, Bd. I.1, Frankfurt a. M. 1991, S. 203–430.

Benjamin, Walter: Spanien 1932, in: Gesammelte Schriften, Bd. VI, Frankfurt a. M. 1991, S. 446–464.

Benjamin, Walter: Ein Außenseiter macht sich bemerkbar, in: Gesammelte Schriften, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1980, S. 219–225.

Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte, in: Benjamin, Walter: Illuminationen, Frankfurt a. M. 1977[21], S. 251–261.

Benjamin, Walter: Erfahrung und Armut, in: Illuminationen, Frankfurt a. M. 1977[21], S. 291–296.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Benjamin, Walter: Illuminationen, Frankfurt a. M. 1977[21], S. 136–169.

Benjamin, Walter: Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts, in: Benjamin, Walter: Illuminationen, Frankfurt a. M. 1977[21], S. 170–184.

Benjamin, Walter: Linke Melancholie. Zu Erich Kästners neuem Gedichtbuch, in: Gesammelte Schriften, Bd. III, Frankfurt a. M. 1972, S. 279–283.

Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften, Bd. III, Frankfurt a. M. 1972.

Berend, Alice: Der Herr Direktor, Berlin 1999.

Bergson, Henri: Philosophie der Dauer (Textauswahl von Gilles Deleuze), Hamburg 2013.

Bergson, Henri: Zeit und Freiheit, Hamburg 1994.

Bergson, Henri: Schöpferische Entwicklung, Jena 1912.

Berman, Marshall: All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity, New York 1988.

Bertz, Eduard: Philosophie des Fahrrads, Dresden, Leipzig 1900.

Betz, Thomas: Hochspannung und Drehwurm. Zu Martin Kessels Lyrik der 1920er Jahre, in: Stockinger, Claudia; Scherer, Stefan (Hg.): Martin Kessel (1901–1990), Bielefeld 2004, S. 167–186.

Bienert, Michael: Die eingebildete Metropole. Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik, Stuttgart 1992.
Binder, Hartmut: Kafka. Der Schaffensprozess, Frankfurt a. M. 1983.
Binder, Hartmut: Kafka-Handbuch in zwei Bänden: Das Werk und seine Wirkung, Stuttgart 1979.
Binder, Hartmut: Motiv und Gestaltung bei Franz Kafka, Bonn 1966.
Blei, Franz: Das große Bestiarium der modernen Literatur, Berlin 1924.
Bloch, Ernst: Erbschaft dieser Zeit, Frankfurt a. M. 1985.
Bloch, Ernst: Die Angst des Ingenieurs, in: Bloch, Ernst: Verfremdungen I, Frankfurt a. M. 1963, S. 163–176.
Blumentrath, Hendrik; Neumann, Michael; Röser, Claudia u. a.: Rhythmus und Moderne. Einleitung, in: Zeitschrift für Kulturphilosophie (1), 2013, S. 7–13.
Boa, Elizabeth: Karl Rossmann, or the Boy Who Wouldn't Grow Up: The Flight from Manhood in Kafka's »Der Verschollene«, in: Orr, Mary; Sharpe, Lesley (Hg.): From Goethe to Gide: feminism, aesthetics and the French and German literary canon, 1770–1936, Exeter 2005, S. 168–183.
Boa, Elizabeth: Kafka. Gender, Class, and Race in the Letters and Fictions, Oxford 1996.
Boccioni, Umberto: Die futuristische Malerei. Technisches Manifest, in: Asholt, Wolfgang; Fähnders, Walter (Hg.): Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938), Stuttgart 2005, S. 13–16.
Böckler, Stefan: Kapitalismus und Moderne. Zur Theorie fordistischer Modernisierung, Opladen 1991.
Bogdal, Klaus-Michael: Symptomatische Lektüre und historische Funktionsanalyse, in: Bogdal, Klaus-Michael (Hg.): Neue Literaturtheorien. Eine Einführung, Opladen 1990, S. 82–106.
Boltanski, Luc; Chiapello, Ève: Der neue Geist des Kapitalismus, Konstanz 2006.
Bönig, Jürgen: Die Einführung von Fließbandarbeit in Deutschland bis 1933. Zur Geschichte einer Sozialinnovation, Münster 1993.
Boomers, Sabine: Reisen als Lebensform. Isabelle Eberhardt, Reinhold Messner und Bruce Chatwin, Frankfurt a. M. 2004.
Boorstin, Daniel J.: Die Entdecker: Das Abenteuer des Menschen, sich und die Welt zu erkennen, Basel 1985.
Borscheid, Peter: Das Tempo-Virus. Eine Kulturgeschichte der Beschleunigung, Frankfurt a. M. 2004.
Bouissac, Paul: Circus and Culture. A Semiotic Approach, Bloomington 1976.
Brandt, Dina: Der deutsche Zukunftsroman 1918–1945. Gattungstypologie und sozialgeschichtliche Verortung, Tübingen 2007.
Braun, Michael: »Hörreste, Sehreste«. Das literarische Fragment bei Büchner, Kafka, Benn und Celan, Köln, Weimar 2002.
Braun, Michael: Rooms with a View? Kafka's ›Fensterblicke‹, in: German Studies Review 15 (1), 1992, S. 11–23.
Braungart, Georg: Exotismus und Zivilisationskritik. Robert Müller »Tropen« und Alfred Döblin »Amazonas«, in: Robert, Jörg; Günther, Friederike (Hg.): Poetik des Wilden, Würzburg 2012, S. 439–457.
Brecht, Bertolt: Mehr guten Sport, in: Schriften 1: 1914–1933, Berlin 1992 (Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe 21), S. 119–122.
Brenner, Peter: Schwieriges Reisen. Wandlung des Reiseberichts in Deutschland 1918–1945, in: Brenner, Peter (Hg.): Reisekultur in Deutschland, Tübingen 1997, S. 127–176.
Brenner, Peter: Der Reisebericht in der deutschen Literatur. Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte, Tübingen 1990.

Breuer, Stefan: Anatomie der Konservativen Revolution, Darmstadt 1993.
Brinkmann, Ludwig: Der Ingenieur, Frankfurt a. M. 1908.
Brod, Max; Kafka, Franz: Kinematograph in Paris, in: Eine Freundschaft. Reiseaufzeichnungen, Frankfurt a. M. 1987, S. 209–214.
Bronnen, Arnolt: Moral und Verkehr, in: Bronnen, Arnolt: Sabotage der Jugend. Kleine Arbeiten 1922–1934, Innsbruck 1989, S. 125–128.
Brück, Christa Anita: Schicksale hinter Schreibmaschinen, Berlin 1930.
Brüggemann, Heinz: Modernität im Widerstreit. Zwischen Pluralismus und Homogenität: Eine Theorie-, Kultur- und Literaturgeschichte (18.–20. Jahrhundert), Würzburg 2015.
Brunngraber, Rudolf: Karl und das zwanzigste Jahrhundert, Göttingen 1999.
Brustein, William: Roots of hate. Anti-semitism in Europe before the Holocaust, Cambridge 2003.
Buch, Hans Christoph: Ut pictura poesis. Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács, München 1972.
Buck, Theo: Das Weltbild der Moderne im Spiegel der Parabel »Das Stadtwappen« von Franz Kafka, in: Block, Friedrich W. (Hg.): Verstehen wir uns? Zur gegenseitigen Einschätzung von Literatur und Wissenschaft, Frankfurt a. M. 1996, S. 19–34.
Budde, Gunilla: Bürgertum und Konsum. Von den repräsentativen Bescheidenheit zu den ›feinen Unterschieden‹, in: Haupt, Heinz-Gerhard; Torp, Claudius (Hg.): Die Konsumgesellschaft in Deutschland 1890–1990. Ein Handbuch, Frankfurt a. M. 2009, S. 131–144.
Bünnig, Jens; Fobbe, Georg; Höfkes, Uwe: Zur aktuellen Neustrukturierung des Kapital- und Klassenverhältnisses. Der Betrieb als Formationsbasis sozialökonomischen Strukturwandels, in: Jahrbuch des Instituts für marxistische Studien 7, 1984, S. 282–298.
Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde, Frankfurt a. M. 1974[16].
Burnett, Jacob: Strange Loops and the Absent Center in The Castle, in: Corngold, Stanley; Groß, Ruth V. (Hg.): Kafka for the Twenty-First Century, Rochester, 2011, S. 105–119.
Busch, Ernst: Der Barrikaden-Tauber, Audio CD, Barbarossa (Edel), 2005.
Busse, A.: Rezension zu Käsebier erobert den Kurfürstendamm., in: Books Abroad 6 (4), 1932, S. 477–477.
Bussmann, Rudolf: Einzelner und Masse. Das Phänomen des Kollektivs im dramatischen Werk Georg Kaisers, Kronberg (Taunus) 1978.
Butler, Judith: Hass spricht. Zur Politik des Performativen, Frankfurt a. M. 2006.
Büttner, Ursula: Weimar. Die überforderte Republik, Stuttgart 2008.
Caillois, Roger: Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch, Frankfurt a. M. 1982.
Camus, Albert: Essais, Paris 1965.
Cherubim, Dieter: Sprachliche Aneignung der Wirklichkeit. Studien zur Sprachgeschichte des neueren Deutsch, Berlin 2017.
Chlebnikov, Velimir: Vorschläge, in: Groïs, Boris; Hansen-Löve, Aage Ansgar (Hg.): Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde, Frankfurt a. M. 2005, S. 153–163.
Chołuj, Bożena: Deutsche Schriftsteller im Banne der Novemberrevolution 1918: Bernhard Kellermann, Lion Feuchtwanger, Ernst Toller, Erich Mühsam, Franz Jung, Wiesbaden 1991.
Coetzee, John Maxwell: Zeit, Tempus und Aktionsart in Kafkas »Der Bau«, in: Avanessian, Armen; Hennig, Anke (Hg.): Der Präsensroman, Berlin 2013, S. 79–100.
Conrad, Joseph: Herz der Finsternis, München 2009.
Corinth, Lovis: Eine Dokumentation, Tübingen 1979.
Courlet, Claude; Pecqueur, Bernard: Les systèmes industriels localisés en France: un nouveau modèle de développement, in: Lipietz, Alain; Benko, Georges B. (Hg.): Les régions qui

gagnent: districts et réseaux: les nouveaux paradigmes de la géographie économique, Paris 1992, S. 81–102.
Crary, Jonathan: 24/7. Late Capitalism and the Ends of Sleep, London 2013.
Crary, Jonathan: Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur, Frankfurt a. M. 2002.
Dähne, Chris: Die Stadtsinfonien der 1920er Jahre. Architektur zwischen Film, Fotografie und Literatur, Bielefeld 2013.
Dannemann, Rüdiger: Das Prinzip Verdinglichung. Studie zur Philosophie Georg Lukács', Frankfurt a. M. 1987.
Dany, Hans-Christian: Schneller als die Sonne. Aus dem rasenden Stillstand in eine unbekannte Zukunft, Hamburg 2015.
Däubler, Theodor: Der neue Standpunkt, in: Im Kampf um die moderne Kunst und andere Schriften, Darmstadt 1988, S. 27–116.
David, Claude: Kafka und die Geschichte, in: David, Claude (Hg.): Franz Kafka: Themen und Probleme, Göttingen 1980, S. 66–80.
De Bruyker, Melissa: Das resonante Schweigen. Die Rhetorik der erzählten Welt in Kafkas »Der Verschollene«, Schnitzlers »Therese« und Walsers »Räuber«-Roman, Würzburg 2008.
Debord, Guy: Die Gesellschaft des Spektakels, Berlin 1996.
Dehmel, Richard: Radlers Seligkeit, in: Bemmann, Helga (Hg.): Immer um die Litfaßsäule rum. Gedichte aus sechs Jahrzehnten Kabarett, Berlin 1965, S. 32.
Delabar, Walter: Klassische Moderne. Deutschsprachige Literatur 1918–33, Berlin 2010.
Delabar, Walter: »Wie doch der Kopf einen Menschen zugrunderichten kann!« Einige Überlegungen zu Martin Kessels »Herrn Brechers Fiasko«, in: Stockinger, Claudia; Scherer, Stefan (Hg.): Martin Kessel (1901–1990), Bielefeld 2004, S. 211–232.
Delabar, Walter: Linke Melancholie? Erich Kästners Fabian, in: Döring, Jörg; Jäger, Christian; Wegmann, Thomas (Hg.): Verkehrsformen und Schreibverhältnisse. Medialer Wandel als Gegenstand und Bedingung von Literatur im 20. Jahrhundert, Wiesbaden 1996, S. 15–34.
Deleuze, Gilles: Postskriptum über die Kontrollgesellschaften, in: Deleuze, Gilles: Unterhandlungen: 1972–1990, Frankfurt a. M. 1993, S. 254–262.
Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild, Frankfurt a. M. 1989.
Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: Für eine kleine Literatur, Frankfurt a. M. 2012.
Demetz, Peter: Prag und Babylon. Zu Kafkas »Das Stadtwappen«, in: Krolop, Kurt; Zimmermann, Hans Dieter (Hg.): Kafka und Prag. Colloquium im Goethe-Institut Prag, Berlin 1994, S. 133–138.
Derlien, Hans-Ulrich: Bürokratie in der Moderne, in: Anz, Thomas; Stark, Michael (Hg.): Die Modernität des Expressionismus, Stuttgart, Weimar 1994, S. 44–61.
Diederichsen, Diedrich: Sexbeat: 1972 bis heute, Köln 2010.
Dietrich, Stephan: Poetik der Paradoxie. Zu Robert Müllers fiktionaler Prosa, Siegen 1997.
Döblin, Alfred: Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf, Frankfurt a. M. 2013.
Döblin, Alfred: Die drei Sprünge des Wang-lun, Frankfurt a. M. 2008.
Döblin, Alfred: Der Geist des naturalistischen Zeitalters, in: Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur., Olten, Freiburg im Breisgau 1989, S. 168–190.
Doderer, Heimito von: Tangenten. Tagebuch eines Schriftstellers 1940–1950, München 1964.
Dohrn-van Rossum, Gerhard: Die Geschichte der Stunde. Uhren und moderne Zeitordnungen, München 1995.
Dorfmann, Jakob: Im Lande der Rekordzahlen, Wien, Berlin 1927.
Droste, Wilhelm: Bernhard Kellermann und sein Tunnel in die Zukunft. Die Welt im Netz der

Vernetzung, in: Manherz, Károly; Orosz, Magdolna; Szabó, Ernő Kulcsár (Hg.): »das rechte Maß getroffen«. Festschrift für László Tarnói zum 70. Geburstag, Berlin 2004, S. 177–186.
Dunker, Axel: Kontrapunktische Lektüren. Koloniale Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts, Paderborn 2008.
Dunz, Christoph: Erzähltechnik und Verfremdung. Die Montagetechnik und Perspektivierung in Alfred Döblin, »Berlin Alexanderplatz« und Franz Kafka, »Der Verschollene«, Bern 1995.
Dupke, Thomas: Mythos Löns. Heimat, Volk und Natur im Werk von Hermann Löns, Wiesbaden 1993.
Durth, Werner: Deutsche Architekten. Biographische Verflechtungen 1900–1970, Wiesbaden 1986.
Durzak, Manfred: Das expressionistische Drama: Carl Sternheim, Georg Kaiser, München 1978.
Duttlinger, Carolin: The Cambridge Introduction to Franz Kafka, Cambridge 2013.
Ebert, Anne-Katrin: Radelnde Nationen. Die Geschichte des Fahrrads in Deutschland und den Niederlanden bis 1940, Frankfurt a. M. 2010.
Egebak, Jörgen: Die fiktive Wahrheit des Traums Strategien in Franz Kafkas ›Durchbruchstexten‹, in: Krolop, Kurt; Zimmermann, Hans Dieter (Hg.): Kafka und Prag: Colloquium im Goethe-Institut Prag, Berlin 1994, S. 113–131.
Eggebrecht, Axel: Zehn Gebote für einen strebsamen jungen radikalen Literaten, in: Kaes, Anton (Hg.): Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918–1933, Stuttgart 1983, S. 188–190.
Eiden, Patrick: Die Poesie der Klasse. Romantischer Antikapitalismus und die Erfindung des Proletariats, Berlin 2017.
Eimert, Dorothea; Podoksik, Anatoli: Kubismus, New York 2014.
Einstein, Carl: Der Snob, in: Einstein, Carl: Gesammelte Werke, Wiesbaden 1962, S. 33–38.
Einstein, Carl: Negerplastik, in: Einstein, Carl: Gesammelte Werke, Wiesbaden 1962, S. 80–104.
Eisenberg, Christiane: »English sports« und deutsche Bürger. Eine Gesellschaftsgeschichte 1800–1939, Paderborn 1999.
Ellenbürger, Judith; Vöing, Nerea: Stummer Protest. Bilder von Arbeit und Tod in der Weimarer Republik, in: Balint, Iuditha; Schott, Hans-Joachim (Hg.): Arbeit und Protest in der Literatur vom Vormärz bis zur Gegenwart, Würzburg 2015, S. 115–136.
Elm, Theo: Problematisierte Hermeneutik. Zur ›Uneigentlichkeit‹ in Kafkas kleiner Prosa, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 50, 1976, S. 477–510.
Emrich, Wilhelm: Franz Kafka, Königstein (Taunus) 1981[9].
Emrich, Wilhelm: Franz Kafka, Bonn 1958[3].
Engel, Antke: Wider die Eindeutigkeit. Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation, Frankfurt a. M. 2002.
Engel, Manfred: Der Verschollene, in: Engel, Manfred; Auerochs, Bernd (Hg.): Kafka-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung, Stuttgart 2010, S. 175–191.
Engel, Manfred; Auerochs, Bernd (Hg.): Kafka-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung, Stuttgart 2010.
Engels, Friedrich: Die Lage der arbeitenden Klasse in England, in: Marx-Engels-Werke, Bd. 2, Berlin (DDR) 1972, S. 225–506.
Enzensberger, Hans Magnus: Eine Theorie des Tourismus, in: Enzensberger, Hans Magnus: Einzelheiten I. Bewusstseins-Industrie, Frankfurt a. M. 1967, S. 179–205.
Eriksen, Thomas Hylland: Die Tyrannei des Augenblicks. Die Balance finden zwischen Schnelligkeit und Langsamkeit, Freiburg im Breisgau 2002.
Erzgräber, Willi: Utopie und Anti-Utopie in der englischen Literatur: Morus, Morris, Wells, Huxley, Orwell, München 1980.

Etzold, Jörn: Die melancholische Revolution des Guy-Ernest Debord, Zürich 2009.
Fähnders, Walter: »Generalstreik ein Leben lang!« Arbeit, Arbeitsverweigerung und Vagabondage, in: Balint, Iuditha; Schott, Hans-Joachim (Hg.): Arbeit und Protest in der Literatur vom Vormärz bis zur Gegenwart, Würzburg 2015, S. 65–88.
Fähnders, Walter: Avantgarde und Moderne 1890–1933, Stuttgart 2010.
Fähnders, Walter: Über zwei Romane, die 1933 nicht erscheinen durften. Mela Hartwigs »Bin ich ein überflüssiger Mensch?« Und Ruth Landshoff-Yorks »Roman einer Tänzerin«, in: Axel E. Walter (Hg.): Regionaler Kulturraum und intellektuelle Kommunikation vom Humanismus bis ins Zeitalter des Internet. Festschrift für Klaus Garber, Amsterdam 2005, S. 161–191.
Falkenhausen, Susanne von: Futurismus und andere Avantgarden, in: Dombrowski, Damian (Hg.): Kunst auf der Suche nach der Nation. Das Problem der Identität in der italienischen Malerei, Skulptur und Architektur vom Risorgimento bis zum Faschismus, Berlin 2013, S. 207–228.
Fallada, Hans: Kleiner Mann – was nun?, Berlin 1933.
Fisher, Mark: Das Seltsame und das Gespenstische, Berlin 2017.
Fisher, Mark: Kapitalistischer Realismus ohne Alternative?, Hamburg 2013.
Fleißer, Marieluise: Radfahren wider Willen, in: Fleißer, Marieluise: Gesammelte Werke, Bd. 4, Frankfurt a. M. 1989, S. 74–78.
Fleißer, Marieluise: Sportgeist und Zeitkunst. Essay über den modernen Menschentyp, in: Fleißer, Marieluise: Gesammelte Werke, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1972, S. 317–320.
Floeck, Oswald: Der Sensationsroman, in: Eckart – Ein deutsches Literaturblatt (9), 6.1914, S. 611–615.
Fontane, Theodor: Von vor und nach der Reise. Plaudereien und kleine Geschichten, Berlin 1894[2].
Ford, Henry (Hg.): Der internationale Jude, Leipzig 1937.
Ford, Henry: Das große Heute, das größere Morgen, Leipzig 1926.
Ford, Henry: Mein Leben und Werk, Leipzig 1923.
Foulkes, A. P.: »Auf der Galerie«: Some Remarks Concerning Kafka's Concept and Portrayal of Reality, in: Seminar: A Journal of Germanic Studies 2 (2), 1966, S. 34–42.
Fraenkel, Ernst: Bürgertum, in: Staat und Politik, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1957, S. 65–72.
Fraenkel, Heinrich: Unsterblicher Film. Die große Chronik, München 1956.
Franz, Renate: Fredy Budzinski, Köln 2007.
Franz, Renate; Eric, Jan: Verbot – ja oder nein, in: Der Knochenschüttler (46), 2009, S. 4–9.
Freud, Sigmund: Jenseits des Lustprinzips, in: Freud, Sigmund: Gesammelte Werke XIII, Frankfurt a. M. 1987, S. 3–69.
Frick, Werner: Kafkas New York, in: Frick, Werner; Essen, Gesa von; Lampart, Fabian (Hg.): Orte der Literatur, Göttingen 2002, S. 266–293.
Friedlaender, Salomo: Das vertikale Gewerbe, in: Friedlaender, Salomo: Schwarz-Weiß-Rot: Grotesken, Leipzig 1916, S. 41–43.
Friedrich, Hans-Edwin: Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur. Ein Referat zur Forschung bis 1993, Tübingen 1995.
Fuld, Werner: Bis an die Knöchel im Geld, in: Reich-Ranicki, Marcel (Hg.): Romane von gestern, heute gelesen, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1989, S. 180–186.
Fulda, Daniel: Rex ex historia. Komödienzeit und verzeitlichte Zeit in »Minna von Barnhelm«, in: Stockhorst, Stefanie (Hg.): Zeitkonzepte. Zur Pluralisierung des Zeitdiskurses im langen 18. Jahrhundert, Wolfenbüttel 2006, S. 179–192.
Gamper, Michael: Masse lesen, Masse schreiben. Eine Diskurs- und Imaginationsgeschichte der Menschenmenge 1765–1930, München 2007.

Gamper, Michael: Ist der neue Mensch ein ›Sportsmann‹? Literarische Kritik am Sportdiskurs der Weimarer Republik, in: Becker, Sabina (Hg.): Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik, Bd. 6, München 2001, S. 35–71.

Gamper, Michael: Über das Verhältnis von Sport und Literatur in der Weimarer Republik, in: Arburg, Hans-Georg von (Hg.): Popularität. Zum Problem von Esoterik und Exoterik in Literatur und Philosophie. Ulrich Stadler zum 60. Geburtstag, Würzburg 1999, S. 135–163.

Gamper, Michael; Hühn, Helmut: Was sind ästhetische Eigenzeiten?, Hannover 2014.

Gardian, Christoph: Atemporalität. Techniken und Effekte des Zeitlosen im literarischen Expressionismus (Paul Adler, Robert Müller), in: Weixler, Antonius; Werner, Lukas (Hg.): Zeiten erzählen: Ansätze – Aspekte – Analysen, Berlin, Boston 2015, S. 473–498.

Gardian, Christoph: Sprachvisionen. Poetik und Mediologie der inneren Bilder bei Robert Müller und Gottfried Benn, Zürich 2014.

Gardian, Christoph: »Europa hat die Pace verloren«. Zur Auratisierung des Affektiven in Robert Müllers Tropen, in: Beil, Ulrich Johannes; Herberichs, Cornelia; Sandl, Marcus (Hg.): Aura und Auratisierung. Mediologische Perspektiven im Anschluss an Walter Benjamin, Zürich 2014, S. 299–324.

Glaser, Hermann: Franz Kafkas »Auf der Galerie«, in: Fachgruppe Deutsch-Geschichte im Bayerischen Philologenverband (Hg.): Interpretationen moderner Prosa, Frankfurt a. M. 1955, S. 40–48.

Glass, Hildegard: Future Cities in Wilhelminian Utopian Literature, Bern 1997.

Glocker, Moritz: Die strafrechtliche Bedeutung von Doping, Frankfurt a. M. 2009.

Gnam, Andrea: Die Bewältigung der Geschwindigkeit. Robert Musils Roman »Der Mann ohne Eigenschaften« und Walter Benjamins Spätwerk, München 1999.

Goebel, Otto: Taylorismus in der Verwaltung. Möglichkeiten der Wirkungsgradsteigerung der Organisations- und Verwaltungstätigkeit in Staat und Wirtschaft, Hannover 1925.

Goldschmidt, Alfons: Die dritte Eroberung Amerikas. Bericht von einer Panamerikareise, Berlin 1929.

Goldstein, Moritz: Von morgens bis mitternachts. Blick in das Sechstage-Rennen, in: »Künden, was geschieht …« Berlin der Weimarer Republik. Feuilletons, Reportagen und Gerichtsberichte, Berlin 2012, S. 56–58.

Goll, Yvan: Die Neger erobern Europa, in: Kaes, Anton (Hg.): Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918–1933, Stuttgart 1983, S. 256–259.

Goll, Yvan: Das Kinodrama, in: Kaes, Anton (Hg.): Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film: 1909–1929, München 1978, S. 136–139.

Göttsche, Dirk: ›Denkbilder‹ der Moderne und kulturkritische ›Betrachtungen‹, in: Frank, Gustav; Palfreyman, Rachel; Scherer, Stefan (Hg.): Modern Times? German Literature and Arts Beyond Political Chronologies. Kontinuitäten der Kultur: 1925–1955, Bielefeld 2005, S. 145–165.

Graf, Rüdiger; Föllmer, Moritz; Leo, Per: Die Kultur der Krise in der Weimarer Republik, in: Föllmer, Moritz; Graf, Rüdiger (Hg.): Die ›Krise‹ der Weimarer Republik. Zur Kritik eines Deutungsmusters, Frankfurt a. M. 2005, S. 9–44.

Gray, Richard T.: A Franz Kafka Encyclopedia, Westport 2005.

Greiner, Bernhard: San Francisco im Osten und Ramses im Westen, in: Bischoff, Doerte; Komfort-Hein, Susanne (Hg.): Literatur und Exil. Neue Perspektiven, Berlin, Boston 2013, S. 129–146.

Greß, Felix: Die gefährdete Freiheit: Franz Kafkas späte Texte, Würzburg 1994.

Grisko, Michael: Martin Kessel: »Herrn Brechers Fiasko«, in: Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik 6, 2001, S. 265–269.

Grünberg, Karl: Ford Motor Company, in: Kürbisch, Friedrich (Hg.): Dieses Land schläft einen unruhigen Schlaf. Sozialreportagen 1918–45, Berlin 1981, S. 73–77.

Guarda, Sylvain: Kafkas Hungerkünstler. Eine Messiade in humorig verwilderter Form, in: The German Quarterly 81 (3), 2008, S. 339–351.

Gumbrecht, Hans Ulrich: 1926. Ein Jahr am Rand der Zeit, Frankfurt a. M. 2001.

Gunia, Jürgen: Die Souveränität der Sprache. Der Tod als Denkfigur in der neueren Literaturtheorie: Barthes, Foucault, Derrida, in: Begemann, Verena (Hg.): Der Tod gibt zu denken. Interdisziplinäre Reflexionen zur (einzigen) Gewissheit des Lebens, Ascheberg 2010, S. 111–134.

Gurk, Paul: Berlin, Darmstadt 1980.

Guski, Andreas: Literatur und Arbeit. Produktionsskizze und Produktionsroman im Russland des 1. Fünfjahrplans (1928–1932), Wiesbaden 1995.

Guttmann, Allen: From Ritual to Record. The Nature of Modern Sports, New York 1978.

Haacke, Wilmont: Handbuch des Feuilletons, Bd. 2, Emsdetten 1952.

Haas, Hannes: Empirischer Journalismus. Verfahren zur Erkundung gesellschaftlicher Wirklichkeit, Wien 1999.

Hachtmann, Rüdiger: Fordismus, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 27. 10. 2011. Online: <http://dx.doi.org/10.14765/zzf.dok.2.280.v1>, Stand: 25. 4. 2019.

Hachtmann, Rüdiger: Nazi-Deutschland, der Blick auf die USA und die ›Amerikanisierung‹ der industriellen Produktionsstrukturen im ›Dritten Reich‹, in: Lüdtke, Alf; Marssolek, Inge; Saldern, Adelheid von (Hg.): Amerikanisierung. Traum und Alptraum im Deutschland des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1996, S. 37–66.

Hahn, Torsten: Tunnel und Damm als Medien des Weltverkehrs. Populäre Kommunikation in der modernen Raumrevolution, in: Böhme, Hartmut (Hg.): Topographien der Literatur, Stuttgart 2005, S. 479–500.

Haible, Barbara: Indianer im Dienste der NS-Ideologie. Untersuchungen zur Funktion von Jugendbüchern über nordamerikanische Indianer im Nationalsozialismus, Hamburg 1998.

Hallenberger, Dirk: Eine Schnellbahn für das Revier. Zu F. W. Beielsteins Roman »Rauch an der Ruhr«, in: Döring, Jörg; Jäger, Christian; Wegmann, Thomas (Hg.): Verkehrsformen und Schreibverhältnisse, Wiesbaden 1996, S. 99–116.

Hamann, Christof: Grenzen der Metropole. New York in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Wiesbaden 2001.

Hank, Rainer: Mortifikation und Beschwörung. Zur Veränderung ästhetischer Wahrnehmung in der Moderne am Beispiel des Frühwerkes Richard Beer-Hofmanns, Frankfurt a. M. 1984.

Hansjakob, Heinrich: Sonnige Tage. Erinnerungen, Stuttgart 1906.

Hark, Sabine: Deviante Subjekte. Normalisierung und Subjektformung, in: Sohn, Werner; Mehrtens, Herbert (Hg.): Normalität und Abweichung. Studien zur Theorie und Geschichte der Normalisierungsgesellschaft, Opladen 1999, S. 65–84.

Harman, Mark: Wie Kafka sich Amerika vorstellte, in: Sinn und Form 60 (6), 2008, S. 794–804.

Hartfiel, Günter: Angestellte und Angestelltengewerkschaften in Deutschland. Entwicklung und gegenwärtige Situation von beruflicher Tätigkeit, sozialer Stellung und Verbandswesen der Angestellten in der gewerblichen Wirtschaft, Berlin (West) 1961.

Haug, Wolfgang Fritz: Kritik der Warenästhetik. Gefolgt von Warenästhetik im High-Tech-Kapitalismus, Frankfurt a. M. 2009.

Haupt, Heinz-Gerhard: Der Konsum von Arbeitern und Angestellten, in: Haupt, Heinz-Gerhard; Torp, Claudius (Hg.): Die Konsumgesellschaft in Deutschland 1890–1990. Ein Handbuch, Frankfurt a. M. 2009, S. 145–153.

Hauser, Arnold: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München 1990.

Hauser, Heinrich: Autowandern, eine wachsende Bewegung, in: Die Straße 3 (14), 1936, S. 455–457.

Hauser, Heinrich: Feldwege nach Chicago, Berlin 1931.
Hauser, Sigrid: Kafkas Raum im Zeitalter seiner digitalen Überwachbarkeit, Wien 2009.
Haustein, Heinz-Dieter: Weltchronik des Messens. Universalgeschichte von Mass und Zahl, Geld und Gewicht, Berlin 2001.
Heartfield, John; Grosz, George: Der Kunstlump, in: Asholt, Wolfgang; Fähnders, Walter (Hg.): Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938), Stuttgart 2005, S. 203–206.
Heckner, Stephanie: Die Tropen als Tropus. Zur Dichtungstheorie Robert Müllers, Wien 1991.
Heimböckel, Dieter: Zivilisation auf dem Treibriemen. Die USA im Urteil der deutschen Literatur um und nach 1900, in: Becker, Frank (Hg.): Mythos USA. ›Amerikanisierung‹ in Deutschland seit 1900, Frankfurt a. M. 2006, S. 49–69.
Heimböckel, Dieter: ›Amerika im Kopf‹. Franz Kafkas Roman »Der Verschollene« und der Amerika-Diskurs seiner Zeit, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 77 (1), 2003, S. 130–147.
Heimböckel, Dieter: »Zermatscht, verschmiert muß eine Menschheit werden, die in Maschinen denkt.« Literatur- und bewußtseinsgeschichtliche Aspekte expressionistischer Technik-Kritik, in: Literatur für Leser 21 (2), 1998, S. 207–223.
Heimböckel, Dieter; Weinberg, Manfred: Interkulturalität als Projekt, in: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 5 (2), 2014, S. 119–144.
Heinemeier, Siegfried: Zeitstrukturkrisen. Biographische Interviews mit Arbeitslosen, Wiesbaden 1991.
Helmes, Günter: »Er hatte sich mit Urkräften ringen sehen und blätterte beschriebenes Papier um.« Einführendes zum Leben und Werk des Wiener Expressionisten, Literaturmanagers und Aktivisten Robert Müller (1887–1924), in: Knapp, Gerhard Peter (Hg.): Autoren damals und heute. Literaturgeschichtliche Beispiele veränderter Wirkungshorizonte, Amsterdam, Atlanta 1991, S. 571–598.
Helmes, Günter: Robert Müller. Themen und Tendenzen seiner publizistischen Schriften, Frankfurt a. M. 1986.
Helmes, Günter; Kreuzer, Helmut (Hg.): Expressionismus, Aktivismus, Exotismus. Studien zum literarischen Werk Robert Müllers (1887–1924), Göttingen 1981.
Hemingway, Ernest: Paris. Ein Fest fürs Leben, Reinbek bei Hamburg 2012.
Hennig, Christoph: Reiselust. Touristen, Tourismus und Urlaubskultur, Frankfurt a. M. 1997.
Henning, Christoph: Charaktermaske und Individualität bei Marx, in: Marx-Engels-Jahrbuch 2009, Berlin 2010, S. 100–122.
Hermand, Jost: Kultur in finsteren Zeiten. Nazifaschismus, Innere Emigration, Exil, Köln 2010.
Hermes, Roger: Auf der Galerie, in: Müller, Michael (Hg.): Franz Kafka, Romane und Erzählungen (Interpretationen), Stuttgart 2003, S. 215–232.
Hermsdorf, Klaus: Kafka. Weltbild und Roman, Berlin 1961.
Hess, Günter: Panorama und Denkmal. Studien zum Bildgedächtnis des 19. Jahrhunderts, Würzburg 2011.
Hickethier, Knut: Am Anfang der Elektrifizierung der Kultur, in: Segeberg, Harro (Hg.): Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst, München 1996, S. 359–377.
Hiebel, Hans Helmut: Parabelform und Rechtsthematik in Franz Kafkas Romanfragment »Der Verschollene«, in: Elm, Theo (Hg.): Die Parabel. Parabolische Formen in der deutschen Dichtung des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1986, S. 219–254.

Hill, Philip George: Our Dramatic Heritage. Reactions to Realism, London 1991.
Hillgruber, Katrin: Bestiarium der Angestellten: Martin Kessels Berlin- und Büroroman »Herrn Brechers Fiasko« wiedergelesen, in: Neue deutsche Literatur 49 (4), 2001, S. 131–136.
Hillmann, Heinz: Franz Kafka. Dichtungstheorie und Dichtungsgestalt, Bonn 1973.
Hinz, Arnold: Psychologie der Zeit. Umgang mit Zeit, Zeiterleben und Wohlbefinden, Münster 2000.
Hirsch, Julius: Das amerikanische Wirtschaftswunder, Berlin 1926.
Hoberman, John M.: Sport and Political Ideology, London 2014.
Hoberman, John M.: Sterbliche Maschinen. Doping und die Unmenschlichkeit des Hochleistungssports, Aachen 1994.
Hochreiter, Susanne: Franz Kafka: Raum und Geschlecht, Würzburg 2007.
Hofeneder, Veronika: Der produktive Kosmos der Gina Kaus, Hildesheim 2013.
Hoffmann, Werner: »Ansturm gegen die letzte irdische Grenze«. Aphorismen und Spätwerk Kafkas, Bern 1984.
Hofstadter, Douglas R. : I am a strange loop, New York 2007.
Holdenried, Michaela: Künstliche Horizonte. Alterität in literarischen Repräsentationen Südamerikas, Berlin 2004.
Holitscher, Arthur: Wiedersehen mit Amerika, Berlin 1930.
Holitscher, Arthur: Amerika heute und morgen, Berlin 1912.
Holloway, John: Thompson und die Zersetzung der abstrakten Zeit, in: Holloway, John; Thompson, Edward P.: Blauer Montag: über Zeit und Arbeitsdisziplin, Hamburg 2007, S. 5–17.
Honneth, Axel: Die Moral im »Kapital«, in: Leviathan 39 (4), 2011, S. 583–594.
Horkheimer, Max: Zur Kritik der instrumentellen Vernunft, in: Horkheimer, Max: Zur Kritik der instrumentellen Vernunft und »Notizen 1949–1969«, Frankfurt a. M. 2008 (Gesammelte Schriften 6), S. 21–186.
Horkheimer, Max: Notizen 1950 bis 1969 und Dämmerung, Frankfurt a. M. 1974.
Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung, Frankfurt a. M. 2011.
Horn, Anette; Horn, Peter: In einer fenster- und türlosen Zelle. Die Romane Franz Kafkas, Oberhausen 2016.
Horňáček, Milan: Konservative Revolution – ein Desiderat der Literatursoziologie?, in: Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie (2), 2009, S. 31–53.
Horsthemke, Maria: Simultaneität bei Carl Einstein und Marcel Proust, in: Creighton, Nicola; Kramer, Andreas (Hg.): Carl Einstein und die europäische Avantgarde, Berlin 2012, S. 60–72.
Horváth, Ödön von: Sechsunddreißig Stunden, in: Horváth, Ödön von: Der ewige Spießer, Frankfurt a. M. 2001, S. 9–125.
Horváth, Ödön von: Aus einem Rennradfahrerfamilienleben, in: Horváth, Ödön von: Sportmärchen, Frankfurt a. M. 1972, S. 68.
Horváth, Ödön von: Der Mittelstand, in: Horváth, Ödön von: Gesammelte Werke, Bd. 4, Frankfurt a. M. 1971, S. 646–650.
Horváth, Ödön von: Gebrauchsanweisung, in: Horváth, Ödön von (Hg.): Gesammelte Werke, Bd. 4, Frankfurt a. M. 1970, S. 662–663.
Hubmann, Philipp; Huss, Till Julian: Einleitung, in: Hubmann, Philipp; Huss, Till Julian (Hg.): Simultaneität. Modelle der Gleichzeitigkeit in den Wissenschaften und Künsten, Bielefeld 2013, S. 9–36.
Huebner, Friedrich Markus: Der Expressionismus in Deutschland, in: Anz, Thomas; Stark, Michael (Hg.): Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920, Stuttgart 1982, S. 3–13.

Huhn, Kurt: Der Kalkulator, in: Kürbisch, Friedrich (Hg.): Dieses Land schläft einen unruhigen Schlaf. Sozialreportagen 1918–45, Berlin 1981, S. 111–114.

Huizinga, Johan: Homo Ludens: Vom Ursprung der Kultur im Spiel, Reinbek bei Hamburg 2004.

Idler, Martin: Die Modernisierung der Utopie. Vom Wandel des Neuen Menschen in der politischen Utopie der Neuzeit, Berlin 2007.

Ilberg, Werner: Bernhard Kellermann in seinen Werken, Berlin 1959.

Ingold, Felix Philipp: Ikarus novus, in: Segeberg, Harro (Hg.): Technik in der Literatur. Ein Forschungsüberblick und zwölf Aufsätze, Frankfurt a. M. 1987, S. 269–350.

Innerhofer, Roland: Glas als Medium und Metapher. Funktionen eines Materials in der Literatur der Moderne, in: Hickethier, Knut; Schumann, Katja (Hg.): Die schönen und die nützlichen Künste: Literatur, Technik und Medien seit der Aufklärung. Harro Segeberg zum 65. Geburtstag, Paderborn 2007, S. 155–163.

Innerhofer, Roland: Deutsche Science Fiction 1870–1914. Rekonstruktion und Analyse der Anfänge einer Gattung, Wien 1996.

Ivanovic, Christine: Amerika, Kafkas verstoßener Sohn. Deterritorialisierung und ›topographic turn‹ in Der Verschollene, in: Vogt, Jochen (Hg.): Das Amerika der Autoren: Von Kafka bis 09/11, München 2006, S. 45–65.

Jacobi, Jutta: Journalisten im literarischen Text. Studien zum Werk von Karl Kraus, Egon Erwin Kisch und Franz Werfel, Frankfurt a. M. 1989.

Jäger, Georg: Liebe als Medienrealität. Eine semiotische Problemexplikation, in: Schmidt, Siegfried J. (Hg.): Literaturwissenschaft und Systemtheorie. Positionen, Kontroversen, Perspektiven, Opladen 1993, S. 44–65.

Jahn, Wolfgang: Kafkas Roman »Der Verschollene«, Stuttgart 1965.

Jahnke, Uwe: Die Erfahrung von Entfremdung, Stuttgart 1988.

Jahoda, Marie; Lazarsfeld, Paul Felix; Zeisel, Hans: Die Arbeitslosen von Marienthal. Ein soziographischer Versuch über die Wirkungen langandauernder Arbeitslosigkeit, Frankfurt a. M. 1975.

Jahraus, Oliver: Kafka: Leben, Schreiben, Machtapparate, Stuttgart 2006.

Jameson, Fredric: The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act, London 2013.

Jameson, Fredric: The Modernist Papers, London 2007.

Jameson, Fredric: Postmoderne. Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus, in: Huyssen, Andreas; Scherpe, Klaus (Hg.): Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels, Reinbek bei Hamburg 1986, S. 45–102.

Janouch, Gustav: Gespräche mit Kafka. Erinnerungen und Aufzeichnungen, Frankfurt a. M. 1951.

Jansen, Markus: Das Wissen vom Menschen. Franz Kafka und die Biopolitik, Würzburg 2012.

Japp, Uwe: Die Europäer entdeckten die Südsee nicht, um Europa zu kritisieren oder es zu vergessen, sondern um es zu vergrößern, in: Piechotta, Hans Joachim (Hg.): Reise und Utopie. Zur Literatur der Spätaufklärung, Frankfurt a. M. 1976, S. 10–56.

John P. Robinson; Godbey, Geoffrey: Time for Life: The Surprising Ways Americans Use Their Time, University Park 1999.

Johnston, William M.: Der österreichische Mensch. Kulturgeschichte der Eigenart Österreichs, Wien 2010.

Jordan, Christa: »Wir stellen doch was vor« – Angestelltenleben und dessen Spiegelung in der Prosa am Ende der Weimarer Republik, in: Althaus, Thomas (Hg.): Kleinbürger. Zur Kulturgeschichte des begrenzten Bewusstseins, Tübingen 2001, S. 221–246.

Jordan, Christa: Zwischen Zerstreuung und Berauschung. Die Angestellten in der Erzählprosa am Ende der Weimarer Republik, Frankfurt a. M. 1988.

Jung, Franz: Die Technik des Glücks, in: Die Technik des Glücks, Hamburg 1987 (Werke in Einzelausgaben 6), S. 9–84.
Jung, Franz: Mehr Tempo! Mehr Glück! Mehr Macht!, in: Die Technik des Glücks, Hamburg 1987 (Werke in Einzelausgaben 6), S. 87–168.
Jünger, Ernst: Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt, in: Sämtliche Werke: Essays II, Stuttgart 1981 (8), S. 3–157.
Jünger, Ernst: Das abenteuerliche Herz, Stuttgart 1979 (Sämtliche Werke 9).
Kabel, Walther: Die Dauer der Überfahrt von Europa nach Amerika, in: Bibliothek der Unterhaltung und des Wissens, Bd. 5, Stuttgart, Leipzig, Berlin 1913, S. 237–238.
Kaes, Anton (Hg.): Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918–1933, Stuttgart 1983.
Kafka, Franz: Brief an Hans Mardersteig, in: Neumann, Gerhard: Kafka-Lektüren, Berlin, Boston 2013, S. 507–508.
Kafka, Franz: Erstes Leid, in: Kafka, Franz: Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa, Frankfurt a. M. 2011, S. 352–355.
Kafka, Franz: Auf der Galerie, in: Kafka, Franz: Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa, Frankfurt a. M. 2011, S. 229–230.
Kafka, Franz: Ein Bericht für eine Akademie, in: Kafka, Franz: Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa, Frankfurt a. M. 2011, S. 294–307.
Kafka, Franz: Die Verwandlung, in: Kafka, Franz: Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa, Frankfurt a. M. 2011, S. 88–146.
Kafka, Franz: Das Stadtwappen, in: Kafka, Franz: Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa, Frankfurt a. M. 2011, S. 341–342.
Kafka, Franz: Der Verschollene, Frankfurt a. M. 2008.
Kafka, Franz: Tagebücher 1909–1912, Frankfurt a. M. 2000.
Kafka, Franz: Beschreibung eines Kampfes: »Fassung A«, in: Kafka, Franz: Beschreibung eines Kampfes und andere Schriften aus dem Nachlass, Frankfurt a. M. 2000, S. 47–97.
Kafka, Franz: Tagebücher 1914–1923, Frankfurt a. M. 1996.
Kafka, Franz: Die erste lange Eisenbahnfahrt (Richard und Samuel), in: Kafka, Franz: Drucke zu Lebzeiten, Frankfurt a. M. 1994, S. 420–440.
Kafka, Franz: Reisetagebücher, Frankfurt a. M. 1994.
Kafka, Franz: Tagebücher 1912–1914, Frankfurt a. M. 1994.
Kafka, Franz: Nachgelassene Schriften und Fragmente II, Frankfurt a. M. 1992.
Kafka, Franz: Schriften, Tagebücher, Briefe: kritische Ausgabe, Frankfurt a. M. 1982.
Kafka, Franz: Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit, Frankfurt a. M. 1967.
Kafka, Franz: Briefe an Milena, Frankfurt a. M. 1965.
Kafka, Franz: Briefe 1902–1924, Frankfurt a. M. 1958.
Kafka, Franz: Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande, in: Brod, Max (Hg.): Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlass, Frankfurt a. M. 1953, S. 7–38.
Kaiser, Georg: Von morgens bis mitternachts, Potsdam 1920.
Karpenstein-Eßbach, Christa: Dienst und Distinktion. Zu Martin Kessels Roman »Herrn Brechers Fiasko«, in: Balint, Iuditha; Schott, Hans-Joachim (Hg.): Arbeit und Protest in der Literatur vom Vormärz bis zur Gegenwart, Würzburg 2015, S. 137–158.
Kasack, Hermann: Sport als Lebensgefühl, in: Kaes, Anton (Hg.): Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918–1933, Stuttgart 1983, S. 259–261.

Kästner, Erich: 6-Tage-Rennen, in: Kästner, Erich: Die Montagsgedichte, Zürich 2012, S. 169–170.

Kästner, Erich: Fabian. Die Geschichte eines Moralisten, München 2006.

Kästner, Erich: Sechstagerennen (von Eo Pelos), in: Ladenthin, Volker (Hg.): Erich Kästner Jahrbuch, Bd. 3, Würzburg 2004, S. 161.

Kaus, Gina: Sechstagerennen, in: Heute wie gestern. Kleine Prosa, Hildesheim 2013, S. 118–120.

Kayser, Rudolf: Amerikanismus, in: Kaes, Anton (Hg.): Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918–1933, Stuttgart 1983, S. 265–268.

Keitz, Christine: Grundzüge einer Sozialgeschichte des Tourismus in der Zwischenkriegszeit, in: Brenner, Peter (Hg.): Reisekultur in Deutschland, Tübingen 1997, S. 49–72.

Keller, Karin: Kunst und Melancholie. Zu Franz Kafkas Prosastück »Auf der Galerie«, in: Schumacher, Hans (Hg.): Spiegel im dunklen Wort. Analysen zur Prosa des frühen 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1986, S. 115–139.

Kellermann, Bernhard: Madame Butterfly. Eine harmlose kritische Betrachtung, in: Berliner Tageblatt und Handelszeitung, 28. 4. 2010, S. 2–3.

Kellermann, Bernhard: Phantastische Verkehrswege, in: Velhagen & Klasings Monatshefte 58, 44.1943, S. 25–30.

Kellermann, Bernhard: Der Wiederaufbau Deutschlands: Was ist geschehen?, in: Berliner Tageblatt und Handelszeitung, 1. 1. 1926, S. 5–6.

Kellermann, Bernhard: Der Wiederaufbau Deutschlands, in: Berliner Tageblatt und Handelszeitung, 25. 12. 1923, S. 1–3.

Kellermann, Bernhard: Der Tunnel, Berlin 1919.

Kellermann, Bernhard: Der Krieg unter der Erde, in: Der Krieg im Westen. Kriegsberichte, Berlin 1916, S. 159–165.

Kellermann, Bernhard: Das neue San Francisco, in: Berliner Tageblatt und Handelszeitung, 22. 10. 1909, S. 1–2.

Kern, Stephen: The Culture of Time and Space, 1880–1918, Cambridge (Mass.) 1983.

Kerr, Alfred: Sechstagerennen, in: Bemmann, Helga (Hg.): Immer um die Litfaßsäule rum. Gedichte aus sechs Jahrzehnten Kabarett, Berlin 1965, S. 69–70.

Kerr, Alfred: Yankee-Land, Berlin 1925.

Kerscher, Julia: Anderer Raum und moderne Erkenntnis bei Carl Einstein, in: Mehigan, Tim; Corkhill, Alan (Hg.): Raumlektüren. Der Spatial Turn und die Literatur der Moderne, Bielefeld 2014, S. 189–210.

Kessel, Martin: Ein Fragezeichen der Gesellschaft: Aphorismen, Bochum 2012.

Kessel, Martin: Herrn Brechers Fiasko, Frankfurt a. M. 2001.

Kessel, Martin: Der Einzige und die Milchwirtschaft, in: Kessel, Martin: Ehrfurcht und Gelächter. Literarische Essays, Mainz 1974, S. 11–27.

Kessel, Martin: Gegengabe. Aphoristisches Kompendium für hellere Köpfe, Darmstadt 1960.

Kessel, Martin: Romantische Selbstdurchdringung, in: Welt und Wort (3), 1948, S. 337–339.

Kessel, Martin: Illusion vom Tempo, in: Günther, Herbert (Hg.): Hier schreibt Berlin. Eine Anthologie von heute, Berlin 1929, S. 116–117.

Kessel, Martin: Betriebsamkeit. 4 Novellen aus Berlin, Frankfurt a. M. 1927.

Keun, Irmgard: Das kunstseidene Mädchen, Berlin 2011.

Keun, Irmgard: Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften, in: Keun, Irmgard: Das Werk, Göttingen 2017, S. 163–273.

Kiefer, Klaus: Primitivismus und Modernismus im Werk Carl Einsteins und in den europäischen

Avantgarden, in: Creighton, Nicola; Kramer, Andreas (Hg.): Carl Einstein und die europäische Avantgarde, Berlin 2012, S. 186–209.

Kienlechner, Sabina: Negativität der Erkenntnis im Werk Franz Kafkas. Eine Untersuchung zu seinem Denken anhand einiger später Texte, Tübingen 1981.

Kimpel, Harald: Der Tunnel als Wille und Vorstellung. Besichtigungen imaginärer Baustellen, in: Altwasser, Elmar (Hg.): Tunnel. Orte des Durchbruchs, Marburg 1992, S. 54–69.

Kisch, Egon Erwin: Gesammelte Werke, Bd. 5, Berlin 1993.

Kisch, Egon Erwin: Elliptische Tretmühle, in: Der rasende Reporter. Hetzjagd durch die Zeit. Wagnisse in aller Welt. Kriminalistisches Reisebuch, Berlin (West) 1986, S. 227–231.

Kisch, Egon Erwin: Paradies Amerika, Berlin 1948.

Kittler, Wolf: Grabenkrieg – Nervenkrieg – Medienkrieg. Franz Kafka und der 1. Weltkrieg, in: Hörisch, Jochen; Wetzel, Michael (Hg.): Armaturen der Sinne, München 1990, S. 289–309.

Klaus, Albert: Die Hungernden. Ein Arbeitslosenroman, Berlin 1932.

Klautke, Egbert: Unbegrenzte Möglichkeiten. ›Amerikanisierung‹ in Deutschland und Frankreich (1900–1933), Stuttgart 2003.

Klein, Gabriele: Electronic Vibration. Pop, Kultur, Theorie, Wiesbaden 2004.

Kleine, Marc: Stillstand. Adornos Theorie der Kunst im Zeitalter der Beschleunigung, in: Röhnert, Jan Volker (Hg.): Technische Beschleunigung – ästhetische Verlangsamung? Mobile Inszenierung in Literatur, Film, Musik, Alltag und Politik, Köln 2015, S. 293–302.

Kleinwort, Malte: Incidental and Preliminary – Features of the Late Kafka, in: Monatshefte 103 (3), 2011, S. 416–424.

Kleinwort, Malte: Kafkas Verfahren. Literatur, Individuum und Gesellschaft im Umkreis von Kafkas Briefen an Milena, Würzburg 2004.

Klose, Alexander: Rasende Flaneure. Eine Wahrnehmungsgeschichte des Fahrradfahrens, Münster 2003.

Klotz, Prosa: Forcierte Prosa. Stilbeobachtung an Bildern und Romanen der Neuen Sachlichkeit, in: Wolff, Rudolf (Hg.): Erich Kästner: Werk und Wirkung, Bonn 1983, S. 70–90.

Klotz, Volker: Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin, Reinbek bei Hamburg 1987.

Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Berlin (West) 1989.

Kluge, Ulrich: Die Weimarer Republik, Paderborn 2006.

Kluger, Alexander: Angestelltenadel. Der moderne Großbetrieb als höfische Gesellschaft in Martin Kessels »Herrn Brechers Fiasko«, in: Erzählte Wirtschaftssachen, Bielefeld 2013, S. 119–128.

Kobs, Jörgen: Kafka. Untersuchungen zu Bewusstsein und Sprache seiner Gestalten, Bad Homburg 1970.

Kolpe, Max: Leerlauf der Gefühle, in: Günther, Herbert (Hg.): Hier schreibt Berlin. Eine Anthologie von heute, Berlin 1929, S. 102–103.

König, Wolfgang: Massenproduktion und Konsumgesellschaft. Ein historischer und systematischer Abriss, in: Haupt, Heinz-Gerhard; Torp, Claudius (Hg.): Die Konsumgesellschaft in Deutschland 1890–1990. Ein Handbuch, Frankfurt a. M. 2009, S. 46–61.

Koopmann, Helmut: Kafkas Städte, in: Schury, Gudrun; Götze, Martin (Hg.): Buchpersonen, Büchermenschen: Heinz Gockel zum Sechzigsten, Würzburg 2001, S. 149–166.

Koschorke, Albrecht: Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie, Frankfurt a. M. 2012.

Koselleck, Reinhart: Zeitschichten, in: Koselleck, Reinhart: Zeitschichten. Studien zur Historik, Frankfurt a. M. 2003, S. 19–26.

Koselleck, Reinhart: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, Frankfurt a. M. 1989.

Kostenzer, Caterina: Die literarische Reportage. Über eine hybride Form zwischen Journalismus und Literatur, Innsbruck 2009.

Köster, Thomas: Bilderschrift Großstadt. Studien zum Werk Robert Müllers, Paderborn 1995.

Kracauer, Siegfried: Die Angestellten, Frankfurt a. M. 2013[13].

Kracauer, Siegfried: Langeweile, in: Kracauer, Siegfried: Schriften, Bd. 5.1, Frankfurt a. M. 1990, S. 278–281.

Kracauer, Siegfried: Sie sporten, in: Kracauer, Siegfried: Schriften, Bd. 5.2 (Aufsätze 1927–1931), Frankfurt a. M. 1990, S. 14–18.

Kracauer, Siegfried: Trabrennen in Mariendorf, in: Kracauer, Siegfried: Schriften, Bd. 5.2 (Aufsätze 1927–1931), Frankfurt a. M. 1990, S. 203–205.

Kracauer, Siegfried: Die Reise und der Tanz, in: Kracauer, Siegfried: Schriften, Bd. 5.1 (Aufsätze 1915–1926), Frankfurt a. M. 1990, S. 288–296.

Kracauer, Siegfried: Das Straßenvolk in Paris, in: Kracauer, Siegfried: Schriften, Bd. 5.2 (Aufsätze 1927–1931), Frankfurt a. M. 1990, S. 39–41.

Kracauer, Siegfried: Berg- und Talbahn, in: Kracauer, Siegfried: Schriften, Bd. 5.2. (Aufsätze 1927–1931), Frankfurt a. M. 1990, S. 117–119.

Kracauer, Siegfried: Reisen, nüchtern, in: Kracauer, Siegfried: Schriften, Bd. 5.3 (Aufsätze 1932–1965), Frankfurt a. M. 1990, S. 87–90.

Kracauer, Siegfried: Straße ohne Erinnerung, in: Kracauer, Siegfried: Schriften, Bd. 5.3 (Aufsätze 1932–1965), Frankfurt a. M. 1990, S. 170–174.

Kracauer, Siegfried: Wiederholung, in: Kracauer, Siegfried: Schriften, Bd. 5.3 (Aufsätze 1932–1965), Frankfurt a. M. 1990, S. 71–75.

Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler: eine psychologische Geschichte des deutschen Films, Frankfurt a. M. 1984.

Kracauer, Siegfried: Ornament der Masse, in: Kracauer, Siegfried: Das Ornament der Masse, Frankfurt a. M. 1977, S. 50–63.

Kraft, Herbert: Mondheimat Kafka, Pfullingen 1983.

Kramer, Ingo: Symptomale Lektüre. Louis Althussers Beitrag zu einer Theorie des Diskurses, Wien 2014.

Kraus, Karl: Heine und die Folgen, in: Kraus, Karl: Heine und die Folgen. Schriften zur Literatur, Göttingen 2014, S. 77–104.

Kraus, Karl: Der Fortschritt, in: Kraus, Karl: Die chinesische Mauer, Frankfurt a. M. 1987, S. 197–203.

Kraus, Karl: Ich werde für einen Literaturpreis vorschlagen, in: Die Fackel (389/390), 1913, S. 7.

Krause, Frank: Literarischer Expressionismus, Paderborn 2008.

Kreuzer, Ingrid: Robert Müllers »Tropen«. Fiktionsstruktur, Rezeptionsdimensionen, paradoxe Utopie, in: Kreuzer, Helmut; Helmes, Günter (Hg.): Expressionismus, Aktivismus, Exotismus. Studien zum literarischen Werk Robert Müllers (1887–1924), Göttingen 1981, S. 101–145.

Krings, Marcel: Goethe, Flaubert, Kafka und der schöne Schein. Zur Kritik der Literatursprache in den »Lehrjahren«, der »Education sentimentale« und im »Verschollenen«, Tübingen 2016.

Kuhn, Gabriel: Die Linke und der Sport, Münster 2014.

Kulla, Bernd: Die Anfänge der empirischen Konjunkturforschung in Deutschland 1925–1933, Berlin 1996.

Kümmel, Friedrich: Über den Begriff der Zeit, Tübingen 1962.

Kummer, Werner: Robert Müllers »Tropen«. Ein fünfdimensionaler kubistischer Mythos, in: Grimminger, Rolf (Hg.): Mythos im Text. Zur Literatur des 20. Jahrhunderts, Bielefeld 1998, S. 150–161.

Kurz, Gerhard: Traum-Schrecken. Kafkas literarische Existenzanalyse, Stuttgart 1980.

Kwon, Hyuck Zoon: Der Sündenfallmythos bei Franz Kafka. Der biblische Sündenfallmythos in Kafkas Denken und dessen Gestaltung in seinem Werk, Würzburg 2006.

Lacan, Jacques: Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse, Weinheim 1991.

Lack, Elisabeth: Kafkas bewegte Körper. Die Tagebücher und Briefe als Laboratorien von Bewegung, Paderborn 2009.

Lahl, Kristina: Die finanzielle und soziale Armut der Angestellten. Figurationen der Erwerbsarmut zwischen Proletariat und Bürgertum bei Hermann Ungar, Martin Kessel und Hans Fallada, in: Revista de estudos alemães 4, 2013, S. 41–57.

Lang, Edwald; Pheby, Barbara: Intonation und Interpretation von Satzverknüpfungen in literarischen Hörbuchtexten, in: Breindl, Eva; Ferraresi, Gisella; Volodina, Anna (Hg.): Satzverknüpfungen. Zur Interaktion von Form, Bedeutung und Diskursfunktion, Berlin 2011, S. 263–296.

Lange, Matthew: Der Tunnel, in: Handbuch des Antisemitismus, Bd. 7, Berlin, Boston 2014, S. 506–507.

Lange, Sigrid: Ingenieure ohne Eigenschaften und die Philosophie der Technik in der Literatur der Moderne, in: Dienel, Hans-Liudger (Hg.): Der Optimismus der Ingenieure. Triumph der Technik in der Krise der Moderne um 1900, Stuttgart 1998, S. 129–151.

Lange-Kirchheim, Astrid: Individuation oder Irrsinn? Zu Franz Kafkas Erzählung »Erstes Leid«, in: Buhr, Gerhard; Kittler, Friedrich A.; Turk, Horst (Hg.): Das Subjekt der Dichtung. Festschrift für Gerhard Kaiser, Würzburg 1990, S. 347–363.

Lania, Leo: Six Days, in: Jäger, Christian (Hg.): Glänzender Asphalt. Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik, Berlin 1994, S. 218–219.

Lania, Leo: Reportage als soziale Funktion, in: Kaes, Anton (Hg.): Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918–1933, Stuttgart 1983, S. 322–325.

Lasch, Christopher: The Minimal Self. Psychic Survival in Troubled Times, New York 1985.

Lauffer, Ines: Poetik des Privatraums. Der architektonische Wohndiskurs in den Romanen der Neuen Sachlichkeit, Bielefeld 2011.

Le Corbusier: Leitsätze des Städtebaus, in: Conrads, Ulrich; Neitzke, Peter (Hg.): Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, Basel 2001, S. 84–89.

Lefebvre, Henri: Aufstand in Frankreich. Zur Theorie der Revolution in den hochindustrialisierten Ländern, Frankfurt a. M. 1969.

Lefebvre, Henri: Die Revolution der Städte, Hamburg 2014.

Lefebvre, Henri: Rhythmanalysis. Space, Time, and Everyday Life, London, New York 2013.

Lefebvre, Henri: Introduction to Modernity (Reprint Edition), New York 2012.

Léotard, Jules: Der fliegende Mensch, in: Winkler, Dietmar; Winkler, Gisela (Hg.): Allez hopp durch die Welt. Aus dem Leben berühmter Akrobaten, Berlin (DDR) 1987^2.

Lethen, Helmut: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen, Frankfurt a. M. 1994.

Lethen, Helmut: Neue Sachlichkeit 1924–1932. Studien zur Literatur des »Weißen Sozialismus«, Stuttgart 1975.

Leucht, Robert: Dynamiken politischer Imagination. Die deutschsprachige Utopie von Stifter bis Döblin in ihren internationalen Kontexten, 1848–1930, Berlin, Boston 2016.

Leucht, Robert: Die Figur des Ingenieurs im Kontext. Utopien und Utopiedebatten im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 36 (2), 11.2011, S. 283–312.

Lewis, Ward B.: Egon Erwin Kisch beehrt sich darzubieten. Paradies Amerika, in: German Studies Review 13 (2), 1990, S. 253–268.

Lichtenstein, Alfred: Die Verse des Alfred Lichtenstein, in: Anz, Thomas (Hg.): Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920, Stuttgart 1982, S. 643–645.

Liederer, Christian: Der Mensch und seine Realität. Anthropologie und Wirklichkeit im poetischen Werk des Expressionisten Robert Müller, Würzburg 2004.

Löffler, Petra: Verteilte Aufmerksamkeit. Eine Mediengeschichte der Zerstreuung, Zürich 2014.

Loos, Alfred: Ornament und Verbrechen, in: Conrads, Ulrich (Hg.): Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, Basel 2013, S. 15–21.

Loose, Gerhard: Franz Kafka und Amerika, Frankfurt a. M. 1968.

Lorenz, Hans: Die Mitarbeit der lebendigen Natur beim technischen Werk, in: Die Straße 8 (17–18), 1941, S. 289–295.

Lüddecke, Theodor: Das amerikanische Wirtschaftstempo als Bedrohung Europas, Leipzig 1925.

Lühe, Irmela von der: Schreiben im Exil als Chance. Gabriele Tergits Roman »Effingers«, in: Brinson, Charmian (Hg.): Keine Klage über England? Deutsche und österreichische Exilerfahrungen in Großbritannien 1933–1945, München 1998, S. 48–61.

Lukács, Georg: Geschichte und Klassenbewusstsein, Bielefeld 2013.

Lukács, Georg: Überwindung des Naturalismus, in: Lukács, Georg: Schriften zur Literatursoziologie, Frankfurt a. M. 1985, S. 462–468.

Lukács, Georg: Größe und Verfall des Expressionismus, in: Lukács, Georg: Essays über Realismus, Neuwied am Rhein 1971, S. 101–149.

Lukács, Georg: Franz Kafka oder Thomas Mann?, in: Lukács, Georg: Essays über Realismus, Neuwied am Rhein 1971, S. 500–550.

Lukács, Georg: Lenin. Studie über den Zusammenhang seiner Gedanken, Neuwied am Rhein 1967.

Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik, Berlin 1920.

Lütgemeier, Gertrud: Deutsche Besinnungen 1911–1971. Hundert Reifeprüfungsaufsätze als Spiegel ihrer Zeit, Frankfurt a. M. 2008.

Luttenberger, Julia Alexandra: Verwaltung für den Sozialstaat – Sozialstaat durch Verwaltung? Die Arbeits- und Sozialverwaltung als politisches Problemlösungsinstrument in der Weimarer Republik, Berlin 2013.

Machunsky, Ninklaas: Alain Badiou – Meisterdenker des Ausnahmezustandes. Krisenbewältigung als Lebensgefühl, in: Prodomo. Zeitschrift in eigener Sache (7), 2007, S. 36–46.

Magill, Daniela: Literarische Reisen in die exotische Fremde. Topoi der Darstellung von Eigen- und Fremdkultur, Bern 1989.

Mai, Gunther: Die Ökonomie der Zeit. Unternehmerische Rationalisierungsstrategien und industrielle Arbeitsbeziehungen, in: Geschichte und Gesellschaft 23 (2), 1997, S. 311–327.

Majakovskij, Vladimir Vladimirovič: Meine Entdeckung Amerikas, in: Majakovskij, Vladimir Vladimirovič: Prosa. Autobiographie, Reiseskizzen, Frankfurt a. M. 1971, S. 95–189.

Malsch, Wilfred: Vom Vorbild zum Schreckbild. Politische USA-Vorstellungen deutscher Schriftsteller von Thomas Mann bis zu Reinhard Lettau, in: Paulsen, Wolfgang (Hg.): Die USA und Deutschland. Wechselseitige Spiegelungen in der Literatur der Gegenwart., Bern 1976, S. 29–51.

Mangold, Karl-Heinz: Der VDI in der Phase der Hochindustrialisierung 1880 bis 1900, in: Burchardt, Lothar; Ludwig, Karl-Heinz; König, Wolfgang (Hg.): Technik, Ingenieure und Gesellschaft. Geschichte des Vereins Deutscher Ingenieure, 1856–1981, Düsseldorf 1981, S. 133–160.

Mangold, Werner: Angestelltengeschichte und Angestelltensoziologie in Deutschland, England und Frankreich. Über den Zusammenhang von sozialpolitischer und sozialwissenschaftlicher Themenfindung und Problemstrukturierung, in: Geschichte und Gesellschaft. Sonderheft 7, 1981, S. 11–38.

Manthey, Jürgen: Wenn Blicke zeugen könnten. Eine psychohistorische Studie über das Sehen in Literatur und Philosophie, München 1983.

Marcuse, Herbert: Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft, Springe 2004.

Margetts, John: Satzsyntaktisches Spiel mit der Sprache: Zu Franz Kafkas »Auf der Galerie«, in: Colloquia Germanica 4, 1970, S. 76–82.

Marinetti, Filippo Tommaso: Zerstörung der Syntax. Drahtlose Phantasie. Befreite Worte, in: Appollonio, Umbro (Hg.): Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909–1918, Köln 1972 (DuMont Dokumente), S. 119–130.

Markham, Sara: Workers, Women, and Afro-Americans. Images of the United States in German Travel Literature, from 1923 to 1933, New York 1986.

Martens, Gunter: Vitalismus und Expressionismus. Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive, Stuttgart 1971.

Martin, Bill: Listening to the Future. The Time of Progressive Rock, 1968–1978, Chicago 2015.

Martineau, Jonathan: Time, Capitalism, and Alienation.A Socio-Historical Inquiry into the Making of Modern Time, Leiden 2015.

Martins, Catarina: Zarathustra in den Tropen. Der Text als Spirale der Wiederholung in Nietzsche und Robert Müller, in: Revista de Estudos Alemães (1), 2010, S. 111–126.

Martins, Catarina: Modernismo, ensaísmo, imperialismo. Robert Müller e »a corrente amazónica da alma humana«, Universidade de Coimbra, Coimbra 2008.

Martins, Catarina: Imperialismus des Geistes. Fiktionen der Totalität und des Ichs in der österreichischen Moderne, 2004. Online: <http://www.kakanien-revisited.at/beitr/postcol/CMartins1.pdf>, Stand: 22. 7. 2016.

Martus, Steffen: Martin Kessel als Literaturwissenschaftler, in: Stockinger, Claudia; Scherer, Stefan (Hg.): Martin Kessel (1901–1990), Bielefeld 2004, S. 65–108.

Marx, Karl: Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, in: Marx-Engels-Werke, Bd. 42, Berlin (DDR) 1983, S. 19–875.

Marx, Karl: Das Elend der Philosophie, in: Marx-Engels-Werke, Bd. 4, Berlin (DDR) 1972, S. 63–182.

Marx, Karl: Das Kapital, Bd. I (Marx-Engels-Werke, Bd. 23), Berlin (DDR) 1968.

Marx, Karl: Das Kapital, Bd. III (Marx-Engels-Werke, Bd. 25), Berlin (DDR) 1983.

Marx, Karl: Die Deutsche Ideologie (Marx-Engels-Werke, Bd. 3), Berlin (DDR) 1958.

Marx, Karl; Engels, Friedrich: Manifest der Kommunistischen Partei, in: Marx-Engels-Werke, Bd. 4, Berlin (DDR) 1972, S. 459–493.

Marx, Karl; Engels, Friedrich: Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844, in: Marx-Engels-Werke, Bd. 40, Berlin (DDR) 1968, S. 465–588.

Marx, Sebastian: Betriebsamkeit als Literatur. Prosa der Weimarer Republik zwischen Massenpresse und Buch, Bielefeld 2009.

Mayer Hammond, Theresa: American Paradise: German Travel Literature from Duden to Kisch, Heidelberg 1980.

Mayer, Michael: Tropen gibt es nicht. Dekonstruktionen des Exotismus, Bielefeld 2010.
McLuhan, Marshall: Understanding Media. The Extensions of Man, New York 1966.
Mehring, Walter: Hoppla! Wir leben! Gedichte, Lieder und Chansons, Berlin (DDR) 1984.
Mehring, Walter: Sechstagerennen, in: Mehring, Walter: Der Zeitpuls fliegt. Chansons, Gedichte, Prosa, Hamburg 1958, S. 16–19.
Mehring, Walter: Heimar Berlin, in: Mehring, Walter: Das Ketzerbrevier, München 1921, S. 28–30.
Mende, Wolfgang: Frühsowjetische Debatten über Rhythmus und Biopolitik, in: Zeitschrift für Kulturphilosophie (1), 2013, S. 87–98.
Mettler, Dieter: Werk als Verschwinden. Kafka-Lektüren, Würzburg 2011.
Meyers Großes Konversations-Lexikon, Bd. 15, Leipzig 1908.
Midgley, David: Vom Lebenswandel in der mechanisierten Gesellschaft. Zu neueren Tendenzen in der Theoretisierung der kulturellen Entwicklung im Zeitraum der Weimarer Republik, in: Saul, Nicholas; Steuer, Daniel; Möbus, Frank u. a. (Hg.): Schwellen. Germanistische Erkundungen einer Metapher, Würzburg 1999, S. 177–184.
Miloradovic-Weber, Christa: Der Erfinderroman 1850–1950. Zur literarischen Verarbeitung der technischen Zivilisation. Konstituierung eines literarischen Genres, Bern 1989.
Mockel, Eva-Maria: Aspekte von Macht und Ohnmacht im literarischen Werk Gabriele Tergits, Aachen 1996.
Mohler, Armin: Die konservative Revolution in Deutschland, 1918–1932. Ein Handbuch, Darmstadt 1989.
Mommsen, Hans: Bürgertum, in: Marxismus im Systemvergleich, Bd. 1 (Absolutismus bis Deutsch-Sowjetischer Nichtangriffspakt), Frankfurt a. M. 1974, S. 256–277.
Morand, Paul: Die Nacht des »Sechs-Tage-Rennen«, in: Nachtbetrieb, Hamburg 1989, S. 89–105.
Moretti, Franco: Der Bourgeois. Eine Schlüsselfigur der Moderne, Berlin 2014.
Moretti, Franco: Kurven, Karten, Stammbäume. Abstrakte Modelle für die Literaturgeschichte, Frankfurt a. M. 2009.
Morus, Thomas: Utopia, München 1896.
Mosès, Stéphane: Geschichte ohne Ende. Zu Kafkas Kritik der historischen Vernunft, in: Krolop, Kurt; Zimmermann, Hans Dieter (Hg.): Kafka und Prag: Colloquium im Goethe-Institut Prag, Berlin 1994, S. 139–150.
Mosès, Stéphane: Der Engel der Geschichte. Franz Rosenzweig, Walter Benjamin, Gershom Scholem, Frankfurt a. M. 1994.
Mosès, Stéphane: Eingedenken und Jetztzeit. Geschichtliches Bewußtsein im Spätwerk Walter Benjamins, in: Haverkamp, Anselm; Lachmann, Renate; Herzog, Reinhart (Hg.): Memoria. Vergessen und erinnern, München 1993, S. 385–405.
Mosse, George L.: Nationalismus und Sexualität. Bürgerliche Moral und sexuelle Normen, München 1985.
Müller, Corinna: Anfänge der Filmgeschichte. Produktion, Foren und Rezeption, in: Segeberg, Harro (Hg.): Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst, München 1996, S. 295–325.
Müller, Dorit: Gefährliche Fahrten. Das Automobil in Literatur und Film um 1900, Würzburg 2004.
Müller, Hanns-Marcus: Bizepsaristokraten. Sport als Thema der essayistischen Literatur zwischen 1880 und 1930, Bielefeld 2004.
Müller, Jørgen Peter: Mein System, Leipzig 1909.
Müller, Lothar: Auch das Sitzfleisch braucht eine Pause, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 20. 3. 2001.

Müller, Robert: Was erwartet Österreich von seinem jungen Thronfolger?, in: Müller, Robert: Gesammelte Essays, Hamburg 2011, S. 9–83.
Müller, Robert: Tropen. Der Mythos der Reise. Urkunden eines deutschen Ingenieurs. Herausgegeben von Robert Müller Anno 1915, Hamburg 2010.
Müller, Robert: Briefe und Verstreutes, Hamburg 2010.
Müller, Robert: Der Denkroman, in: Müller, Robert: Kritische Schriften III, Paderborn 1996, S. 30–32.
Müller, Robert: Keyserling in Wien, in: Müller, Robert: Kritische Schriften III, Paderborn 1996, S. 138–141.
Müller, Robert: Die europäische Seele im Bilde, in: Müller, Robert: Kritische Schriften III, Paderborn 1996, S. 18–21.
Müller, Robert: Das moderne Ich, in: Müller, Robert: Kritische Schriften II, Paderborn 1995, S. 476–477.
Müller, Robert: Zeitrasse, in: Müller, Robert: Kritische Schriften II, Paderborn 1995, S. 21–25.
Müller, Robert: Die neue Generation, in: Müller, Robert: Kritische Schriften II, Paderborn 1995, S. 201–204.
Müller, Robert: Contre-Anarchie, in: Müller, Robert: Kritische Schriften I, Paderborn 1993, S. 99–109.
Müller, Robert: Kritik des Amerikanismus, in: Müller, Robert: Kritische Schriften I, Paderborn 1993, S. 170–174.
Müller, Robert: Das Drama Karl Mays, in: Müller, Robert: Kritische Schriften I, Paderborn 1993, S. 13–19.
Müller, Robert: Totenstarre der Fantasie, in: Müller, Robert: Kritische Schriften I, Paderborn 1993, S. 40–44.
Müller, Robert: Spätlinge und Frühlinge, in: Müller, Robert: Kritische Schriften I, Paderborn 1993, S. 27–33.
Müller, Robert: Der Futurist, in: Müller, Robert: Kritische Schriften I, Paderborn 1993, S. 188–191.
Müller, Robert: Symbole, in: Müller, Robert: Kritische Schriften I, Paderborn 1993, S. 223–225.
Müller, Robert: Manhattan, in: Müller, Robert: Rassen, Städte, Physiognomien, Paderborn 1992, S. 137–188.
Müller, Robert: Der Orientale, in: Müller, Robert: Rassen, Städte, Physiognomien, Paderborn 1992, S. 64–82.
Müller-Seidel, Walter: Wissenschaftskritik und literarische Moderne. Zur Problemlage im frühen Expressionismus., in: Anz, Thomas; Stark, Michael (Hg.): Die Modernität des Expressionismus, Stuttgart, Weimar 1994, S. 21–43.
Müller-Seidel, Walter: Franz Kafkas Brief an den Vater. Ein literarischer Text der Moderne, in: Orbis Litterarum 42 (2), 1. 9. 1987, S. 353–374.
Müller-Tamm, Jutta: Abstraktion als Einfühlung. Zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiologie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne, Freiburg im Breisgau 2005.
Murnane, Barry: »Verkehr mit Gespenstern«. Gothic und Moderne bei Franz Kafka, Würzburg 2008.
Musil, Robert: Geschwindigkeit ist eine Hexerei, in: Musil, Robert: Gesammelte Werke, Bd. 7, Reinbek bei Hamburg 1978, S. 683–685.
Musil, Robert: Als Papa Tennis lernte, in: Musil, Robert: Gesammelte Werke, Bd. 7, Reinbek bei Hamburg 1978, S. 685–691.
Musil, Robert: Durch die Brille des Sportes, in: Musil, Robert: Gesammelte Werke, Bd. 7, Reinbek bei Hamburg 1978, S. 792–795.

Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften, Hamburg 1952.
Musil, Robert: Inflation, in: Musil, Robert: Nachlass zu Lebzeiten, Zürich 1936, S. 26–27.
Nentwich, Andreas: Die Bewusstseinsfabrik, in: Neue Zürcher Zeitung, 21. 4. 2001.
Néret, Gilles: Kasimir Malewitsch, Köln 2013.
Neuhaus, Volker: Der zeitgeschichtliche Sensationsroman in Deutschland 1855–1878. Sir John Retcliffe und seine Schule, Berlin (West) 1980.
Neumann, Gerhard: Umkehrung und Ablenkung. Franz Kafkas ›Gleitendes Paradox‹, in: Kafka-Lektüren, Berlin 2013, S. 355–401.
Neumann, Gerhard: Hungerkünstler und singende Maus. Franz Kafkas Konzept der ›kleinen Literatur‹, in: Neumann, Gerhard: Kafka-Lektüren, Berlin 2013, S. 402–421.
Neumann, Gerhard: Schreibschrein und Strafapparat. Erwägungen zur Topographie des Schreibens, in: Neumann, Gerhard: Kafka-Lektüren, Berlin 2013, S. 55–75.
Neumann, Gerhard: Der Wanderer und der Verschollene. Zum Problem der Identität in Goethes »Wilhelm Meister« und in Kafkas »Amerika«-Roman, in: Stern, Joseph Peter (Hg.): Paths and Labyrinths. Nine Papers from a Kafka Symposium, London 1985, S. 43–65.
Nordsieck, Fritz: Grundlagen der Organisationslehre, Stuttgart 1934.
Nordsieck, Fritz: Die schaubildliche Erfassung und Untersuchung der Betriebsorganisation, Stuttgart 1932.
Nowotny, Helga: Eigenzeit. Entstehung und Strukturierung eines Zeitgefühls, Frankfurt a. M. 1993.
Nye, Peter: The Six-Day Bicycle Races. America's Jazz-Age Sport, San Francisco 2006.
Oei, Bernd: Franz Kafka. Mein Leben ist das Zögern vor der Geburt, Bremen 2014.
Olk, Thomas; Hohn, H.-Willy; Hinrichs, Karl u. a.: Lohnarbeit und Arbeitszeit. Arbeitsmarktpolitik zwischen Requalifizierung der Zeit und kapitalistischem Zeitregime, Teil I: Das kapitalistische Zeitregime, in: Leviathan 7 (2), 1979, S. 151–173.
Oschmann, Dirk: Kafka als Erzähler, in: Engel, Manfred; Auerochs, Bernd (Hg.): Kafka-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung, Stuttgart 2010, S. 438–449.
Ott, Michael: »Unsere Hoffnung gründet sich auf das Sportpublikum«. Über Sport, Theatralität und Literatur, in: Fischer-Lichte, Erika (Hg.): Theatralität und die Krisen der Repräsentation, Stuttgart 2001, S. 463–483.
Ott, Ulrich: Amerika ist anders. Studien zum Amerika-Bild in deutschen Reiseberichten des 20. Jahrhunderts, Bern 1991.
Otten, Karl: Der unbekannte Zivilist. Geschichte eines Zeitgenossen, Stuttgart 1981.
Palitzsch, Otto Alfred: Die Eroberung von Berlin, in: Kaes, Anton (Hg.): Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918–1933, Stuttgart 1983, S. 281–283.
Pannwitz, Rudolf: Die Krisis der europäischen Kultur, Nürnberg 1917.
Papanikolaou, Miltiadis; Bowlt, John E.; Tsantsanoglou, Maria: Licht und Farbe in der russischen Avangarde. Die Sammlung Costakis aus dem Staatlichen Museum für Zeitgenössische Kunst Thessaloniki, Köln 2004.
Pawlowski, Dietrich: He, he, he… zum Radsport, in: Arenhövel, Alfons (Hg.): Arena der Leidenschaften. Der Berliner Sportpalast und seine Veranstaltungen 1910–1973, Berlin (West) 1990, S. 71–83.
Peiffer, Lorenz: Sport im Nationalsozialismus. Zum aktuellen Stand der sporthistorischen Forschung. Eine kommentierte Bibliografie, Göttingen 2015.
Peukert, Detlev: Die Weimarer Republik. Krisenjahre der klassischen Moderne, Frankfurt a. M. 1987.
Pfister, Gertrud: Sport als Show, in: Arenhövel, Alfons (Hg.): Arena der Leidenschaften. Der Berliner Sportpalast und seine Veranstaltungen 1910–1973, Berlin 1990, S. 125–127.

Pflaum, Bettina: Politischer Expressionismus. Aktivismus im fiktionalen Werk Robert Müllers, Hamburg 2008.
Pike, David Lawrence: Metropolis on the Styx. The Underworlds of Modern Urban Culture, 1800–2001, Ithaca, London 2007.
Pinthus, Kurt: Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus, Hamburg 1986.
Pinthus, Kurt: Bernhard Kellermann: Der Tunnel, in: Zeitschrift für Bücherfreunde 5, 1913, S. 164–165.
Plachta, Bodo: »Der Heizer« / »Der Verschollene«, in: Jagow, Bettina von; Jahraus, Oliver (Hg.): Kafka-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung, Göttingen 2008, S. 438–455.
Plumpe, Werner: Betriebliche Mitbestimmung in der Weimarer Republik. Fallstudien zum Ruhrbergbau und zur chemischen Industrie, München 1999.
Poe, Edgar Allan: Hinab in den Maelström, in: Poe, Edgar Allan: Werke, Bd. 3, Berlin 1922², S. 117–141.
Polgar, Alfred: Sechstagerennen, in: Polgar, Alfred: Das große Lesebuch, Zürich 2004, S. 233–236.
Polgar, Alfred: Die kleine Form, in: Polgar, Alfred: Kleine Schriften, Bd. 3, Reinbek bei Hamburg 1984.
Polgar, Alfred: Der Sport und die Tiere, in: Polgar, Alfred: Kleine Schriften, Bd. 3, Reinbek bei Hamburg 1984, S. 95–98.
Politzer, Heinz: Franz Kafka. Der Künstler, Frankfurt am Mai 1978.
Politzer, Heinz: Franz Kafka's Language, in: Modern Fiction Studies 8 (1), 1962, S. 16–22.
Postone, Moishe: Time, Labor, and Social Domination. A Reinterpretation of Marx's Critical Theory, Cambridge 1993.
Pott, Hans-Georg: Allegorie und Sprachverlust, in: Euphorion 73, 1979, S. 435–450.
Pressler, Florian: Die erste Weltwirtschaftskrise. Eine kleine Geschichte der großen Depression, München 2013.
Pütz, Jürgen: Kafkas »Verschollener«, ein Bildungsroman? Die Sonderstellung von Kafkas Romanfragment »Der Verschollene« in der Tradition des Bildungsromans, Frankfurt a. M. 1983.
Raabe, Paul; Hannich-Bode, Ingrid: Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus. Ein bibliographisches Handbuch, Stuttgart 1985.
Rabenstein, Rüdiger: Radsport und Gesellschaft. Ihre sozialgeschichtlichen Zusammenhänge in der Zeit von 1867 bis 1914, Hildesheim 1991.
Radkau, Joachim: Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler, München 2000.
Raepke, Frank Werner: Auf Liebe und Tod. Symbolische Mythologie bei Robert Müller, Hermann Broch, Robert Musil, Münster 1994.
Rathenau, Walther: Zur Kritik der Zeit, Berlin 1912.
Reger, Erik: Kleine Schriften, Berlin 1993.
Reger, Erik: Union der festen Hand. Roman einer Entwicklung, Kronberg (Taunus) 1976.
Rehberg, Peter: Lachen lesen. Zur Komik der Moderne bei Kafka, Bielefeld 2015.
Rehmann, Jan: Max Weber: Modernisierung als passive Revolution. Kontextstudien zu Politik, Philosophie und Religion im Übergang zum Fordismus, Hamburg 2013².
Reich-Ranicki, Marcel: Die Ungeliebten. Sieben Emigranten, Pfullingen 1968.
Reichsversicherungsamt (Hg.): Reichs-Versicherungsordnung mit Anmerkungen, Bd. IV, Berlin, Heidelberg 1930.
Reif, Wolfgang: Robert Müllers »Tropen«, in: Kreuzer, Helmut; Helmes, Günter (Hg.): Expressionismus, Aktivismus, Exotismus. Studien zum literarischen Werk Robert Müllers (1887–1924), Göttingen 1981, S. 35–75.

Reiling, Johannes: Eine transatlantische Irrfahrt. Zur deutschen Geschichte der Unternehmungen Henry Fords von 1924 bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs, in: Wala, Michael; Doerries, Reinhard R. (Hg.): Gesellschaft und Diplomatie im transatlantischen Kontext, Stuttgart 1999, S. 149–164.

Reimert, Karla: Kafka für Eilige, Berlin 2003.

Rellstab, Ludwig: Algier und Paris im Jahre 1830. Zwei Novellen, Stuttgart 1831.

Reschke, Claus: The Problem of Reality in Kafka's »Auf der Galerie«, in: The Germanic Review: Literature, Culture, Theory 51 (1), 1976, S. 41–51.

Reuß, Roland: Franz Kafka: »Erstes Leid«. Notizen zu einem Problem der Textkritik, in: Text: kritische Beiträge 1, 1995, S. 11–20.

Richter, Helmut: Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft, Berlin 1962.

Riedel, Wolfgang: »Whats the difference?« Robert Müllers Tropen (1915), in: Saul, Nicholas; Steuer, Daniel; Möbus, Frank u. a. (Hg.): Schwellen. Germanistische Erkundungen einer Metapher, Würzburg 1999, S. 62–76.

Rilke, Rainer Maria: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, Leipzig 1910.

Ritter, Naomi: On the Circus-Motif in Modern German Literature, in: German Life and Letters 27 (4), 1974, S. 273–284.

Robertson, Ritchie; Billen, Josef: Kafka. Judentum, Gesellschaft, Literatur, Stuttgart 1988.

Roda Roda, Alexander: Ein Frühling in Amerika, München 1924.

Roeld, Otto: Malenski auf der Tour, Berlin 2018.

Rohde, Bertram: »Und blätterte ein wenig in der Bibel«. Studien zu Franz Kafkas Bibellektüre und ihre Auswirkungen auf sein Werk, Würzburg 2002.

Rosa, Hartmut: Beschleunigung und Entfremdung, Frankfurt a. M. 2013.

Rosa, Hartmut: Weltbeziehungen im Zeitalter der Beschleunigung. Umrisse einer neuen Gesellschaftskritik, Frankfurt a. M. 2012.

Rosa, Hartmut: Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne, Frankfurt a. M. 2005.

Rosenberg, Arthur: Geschichte der Weimarer Republik, Frankfurt a. M. 1961.

Roskothen, Johannes: Verkehr. Zu einer poetischen Theorie der Moderne, München 2003.

Roth, Joseph: Das XIII. Berliner Sechstagerennen, in: Roth, Joseph: Werke, Bd. 2, Köln 1990, S. 331–335.

Roth, Joseph: Kein rasender Reporter. Egon Erwin Kisch zum 50. Geburtstag, in: Roth, Joseph: Werke, Bd. 3, Köln 1990, S. 675.

Roth, Joseph: Bekenntnis zum Gleisdreieck, in: Roth, Joseph: Werke, Bd. 2, Köln 1989 (Werke), S. 218–221.

Roth, Joseph: Die Flucht ohne Ende. Ein Bericht, in: Roth, Joseph: Werke, Bd. 4, Frankfurt a. M. 1989, S. 389–496.

Roth, Joseph: Der Kurfürstendamm, in: Roth, Joseph: Werke, Bd. 4, Köln 1976, S. 854–856.

Roth, Joseph: Briefe 1911–1939, Köln 1970.

Rothe, Wolfgang: Sport und Literatur in den zwanziger Jahren. Eine ideologiekritische Anmerkung, in: Stadion. Internationale Zeitschrift für Geschichte des Sportes 7, 1981, S. 131–151.

Rothemann, Sabine: »Kleine Mutter mit Krallen«. Franz Kafka und das alte Prag. Betrachtendes Denken und Raumentwurf in der frühen Prosa, Bonn 2008.

Rothemann, Sabine: Spazierengehen – verschollengehen. Zum Problem der Wahrnehmung und der Auslegung bei Robert Walser und Franz Kafka, Marburg 2000.

Ruf, Urs: Franz Kafka: Das Dilemma der Söhne. Das Ringen um die Versöhnung eines unlösbaren

Widerspruchs in den drei Werken »Das Urteil«, »Die Verwandlung« und »Amerika«, Berlin 1974.
Ruppert, Wolfgang: Herrschaft über Raum und Zeit, in: Keichel, Marcus; Schwedes, Oliver (Hg.): Das Elektroauto. Mobilität im Umbruch, Wiesbaden 2013, S. 9–43.
Rüsing, Hans-Peter: Quellenforschung als Interpretation. Holitschers und Soukups Reiseberichte über Amerika und Kafkas Roman »Der Verschollene«, in: Modern Austrian Literature 20 (2), 1987, S. 1–38.
Sachs, Wolfgang: Die Liebe zum Automobil. ein Rückblick in die Geschichte unserer Wünsche, Reinbek bei Hamburg 1990.
Sachse, Carola: Siemens, der Nationalsozialismus und die moderne Familie. Eine Untersuchung zur sozialen Rationalisierung in Deutschland im 20. Jahrhundert, Hamburg 1990.
Said, Edward W.: Culture and Imperialism, New York 1994.
Saldern, Adelheid von; Hachtmann, Rüdiger: Das fordistische Jahrhundert. Eine Einleitung, in: Zeithistorische Forschungen / Studies in Contemporary History 6 (2), 2009, S. 174–185.
Salten, Felix: Fünf Minuten Amerika, Berlin 1931.
Salten, Felix: Der Tunnel, in: Freie Presse (Wien), 5. 4. 1913, S. 1–3.
Samjatin, Jewgenij: Wir, Köln 2006.
Samol, Peter: All the Lonely People. Narzissmus als adäquate Subjektform des Kapitalismus, in: krisis. Kritik der Warengesellschaft (4), 2016.
Schaffers, Uta: Konstruktionen der Fremde. Erfahren, verschriftlicht und erlesen am Beispiel Japan, 2006.
Schaller, Karlheinz: Das »Sechstagerennen«. Aus dem Alltag Chemnitzer Fabrikarbeiter in der Weimarer Republik, Bielefeld 2007.
Scharf, Günther: Zeit und Kapitalismus, in: Zoll, Rainer (Hg.): Zerstörung und Wiederaneignung von Zeit, Frankfurt a. M. 1988, S. 143–159.
Scheffel, Michael: Paradoxa und kein Ende. Franz Kafkas Romanprojekt »Der Verschollene« aus narratologischer Sicht, in: Romahn, Carolina; Wuthenow, Ralph-Rainer (Hg.): Das Paradoxe. Literatur zwischen Logik und Rhetorik, Würzburg 1999, S. 251–263.
Scherer, Stefan: Stell Dich an! Literarische Transformation des Angestelltenromans (1930–1959), in: Frank, Gustav; Palfreyman, Rachel; Scherer, Stefan (Hg.): Modern Times? German Literature and Arts Beyond Political Chronologies. Kontinuitäten der Kultur: 1925–1955, Bielefeld 2005, S. 185–210.
Scherer, Stefan; Stockinger, Claudia: »Bei historischer Betrachtungsweise kommt eines zu kurz: die Variante der Möglichkeit«. Martin Kessel – eine Einführung, in: Stockinger, Claudia; Scherer, Stefan (Hg.): Martin Kessel (1901–1990), Bielefeld 2004, S. 7–64.
Scheunemann, Carla: Die weiblichen Angestellten in der Literatur der Weimarer Republik. Am Beispiel von Irmgard Keuns »Gilgi – eine von uns« und Martin Kessels »Herrn Brechers Fiasko«, Saarbrücken 2008.
Schiffermüller, Isolde: Franz Kafkas Gesten. Studien zur Entstellung der menschlichen Sprache, Tübingen 2011.
Schill, Max: Sportwoche in Berlin, in: Die Weltbühne 22, 1926, S. 393.
Schillemeit, Jost; Schillemeit, Rosemarie: Kafka-Studien, Göttingen 2004.
Schilling, Klaus von: Das gelungene Kunstwerk. Paraphrasen zu Kafka und Hildesheimer, Würzburg 2015.
Schivelbusch, Wolfgang: Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 2004.

Schivelbusch, Wolfgang: Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 2000.
Schlaffer, Heinz: Denkbilder. Eine kleine Prosaform zwischen Dichtung und Gesellschaftstheorie, in: Elm, Theo (Hg.): Die Parabel. Parabolische Formen in der deutschen Dichtung des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1986, S. 174–194.
Schlant, Ernestine: Kafka's »Amerika«. The Trial of Karl Rossmann, in: Criticism 12 (3), 1970, S. 213–225.
Schlote, Axel: Widersprüche sozialer Zeit. Zeitorganisation im Alltag zwischen Herrschaft und Freiheit, Opladen 1996.
Schmitz-Emans, Monika: Franz Kafka. Epoche, Werk, Wirkung, München 2010 (Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte).
Schneider, Michael: Der Kampf um die Arbeitszeitverkürzung von der Industrialisierung bis zur Gegenwart, in: Gewerkschaftliche Monatshefte 35 (2), 1984, S. 77–89.
Schneider, Sabine; Brüggemann, Heinz: Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Formen und Funktion von Pluralität in der ästhetischen Moderne. Eine Einführung, in: Schneider, Sabine; Brüggemann, Heinz (Hg.): Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Formen und Funktionen von Pluralität in der ästhetischen Moderne, Paderborn 2010, S. 7–35.
Scholtz, Harald: Erziehung und Unterricht unterm Hakenkreuz, Göttingen 1985.
Scholz, Ingeborg: Erläuterungen zu Franz Kafka. Kleine Prosa, Hollfeld 1984.
Schößler, Franziska: Verborgene Künstlerkonzepte in Kafkas Romanfragment »Der Verschollene«, in: Hofmannsthal-Jahrbuch. Zur europäischen Moderne 6, 1998, S. 281–305.
Schüler, Anja: Frauenbewegung und soziale Reform. Jane Addams und Alice Salomon im transatlantischen Dialog, 1889–1933, Stuttgart 2004.
Schüller, Liane: Vom Ernst der Zerstreuung. Schreibende Frauen am Ende der Weimarer Republik: Marieluise Fleisser, Irmgard Keun und Gabriele Tergit, Bielefeld 2005.
Schulte-Zurhausen, Manfred: Organisation, München 2014.
Schulz, Eberhard Wilhelm: Wort und Zeit. Aufsätze und Vorträge zur Literaturgeschichte, Neumünster 1968.
Schulz, Georg-Michael: Georg Kaiser: Von morgens bis mitternachts, in: Dramen des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1996, S. 175–195.
Schulz, Günther: Die Angestellten seit dem 19. Jahrhundert, München 2000.
Schulze, Adolph: Der Radrennsport im Jahre 1909, in: Sport-Album der »Rad-Welt«: Ein radsportliches jahrbuch VIII, 1909.
Schumacher, Ernst: Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts, 1918–1933, Bd. 3, Berlin 1955 (Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft).
Schütz, Erhard: »… eine glückliche Zeitlosigkeit …«. Zeitreise zu den »Straßen des Führers«, in: Brenner, Peter (Hg.): Reisekultur in Deutschland, Tübingen 1997, S. 73–99.
Schütz, Erhard: Autobiographien und Reiseliteratur, in: Weyergraf, Bernhard (Hg.): Literatur der Weimarer Republik 1918–1933, München, Wien 1995, S. 549–600.
Schütz, Erhard: Faszination des Organischen. Konjunkturen einer Kategorie der Moderne, München 1995.
Schütz, Erhard: Kritik der literarischen Reportage. Reportagen und Reiseberichte aus der Weimarer Republik über die USA und die Sowjetunion, München 1977.
Schwarz, Egon: Pfeife zwischen den Haifischzähnen, in: Schwarz, Egon: Literatur aus vier Kulturen. Essays und Besprechungen, Göttingen 1987, S. 96–99.
Schwarz, Thomas: Robert Müllers Tropen. Ein Reiseführer in den imperialen Exotismus, Heidelberg 2006.

Seferens, Horst: Das »Wunder der Integration«. Zur Funktion des ›großen Theaters von Oklahama‹ in Kafkas Romanfragment ›Der Verschollene‹, in: Zeitschrift für deutsche Philologie (111), 1992, S. 577–593.

Segeberg, Harro: Technische Konkurrenzen. Film und Tele-Medien im Blick der Literatur, in: York-Gothart, Mix (Hg.): Naturalismus – Fin de siècle – Expressionismus, München, Wien 2000, S. 422–436.

Segeberg, Harro: Regressive Modernisierung. Kriegserlebnis und Moderne-Kritik in Ernst Jüngers Frühwerk, in: Segeberg, Harro (Hg.): Vom Wert der Arbeit. Zur literarischen Konstitution des Wertkomplexes ›Arbeit‹ in der deutschen Literatur (1770–1930), Tübingen 1991, S. 337–379.

Segeberg, Harro: Literatur im technischen Zeitalter. Von der Frühzeit der deutschen Aufklärung bis zum Beginn des ersten Weltkrieges, Darmstadt 1997.

Segeberg, Harro: Literarische Technik-Bilder. Studien zum Verhältnis von Technik- und Literaturgeschichte im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Tübingen 1987.

Severini, Gino: Die bildnerischen Analogien des Dynamismus. Futuristisches Manifest, in: Appollonio, Umbro (Hg.): Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909–1918, Köln 1972, S. 162–169.

Sewell, William H.: The temporalities of capitalism, in: Socio-Economic Review 6 (3), 1. 7. 2008, S. 517–537.

Shahar, Galil: Der Erzähler auf der Galerie. Franz Kafka und die dramatische Figur, in: Weimarer Beiträge 49 (4), 2003, S. 517–533.

Sicks, Kai Marcel: Stadionromanzen. Der Sportroman der Weimarer Republik, Würzburg 2008.

Sieburg, Friedrich: Anbetung von Fahrstühlen, in: Kaes, Anton (Hg.): Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918–1933, Stuttgart 1983, S. 274–276.

Siegrist, Helena Rödholm: Wenn die Wahrnehmung kippt. Transformationen in Franz Kafkas »Die Verwandlung«, Hamburg 2014.

Simmel, Georg: Die Großstädte und das Geistesleben, Frankfurt a. M. 2006.

Simmel, Georg: Die Philosophie des Geldes, Leipzig 1900.

Simonis, Annette: Martin Kessel und die Prosa der europäische Moderne, in: Stockinger, Claudia; Scherer, Stefan (Hg.): Martin Kessel (1901–1990), Bielefeld 2004, S. 187–210.

Simons, Oliver: »Amerika gibt es nicht«. On the Semiotics of Literary America in the Twentieth Century, in: The German Quarterly 82 (2), 2009, S. 196–211.

Sinclair, Upton: The Jungle, Clayton 2005.

Sinsheimer, Hermann: Sportpalast – Nach Mitternacht, in: Jäger, Christian (Hg.): Glänzender Asphalt. Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik, Berlin 1994, S. 222–225.

Sokel, Walter: Der literarische Expressionismus. Der Expressionismus in der deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts, München 1960.

Sokel, Walter H.: Franz Kafka, Tragik und Ironie. Zur Struktur seiner Kunst, München 1964.

Sokel, Walter H.: Von Marx zum Mythos. Das Problem der Selbstentfremdung in Kafkas »Verwandlung«, in: Monatshefte 73 (1), 1981, S. 6–22.

Sokel, Walter H.: Zwischen Drohung und Errettung. Zur Funktion Amerikas in Kafkas Roman »Der Verschollene«., in: Bauschinger, Sigrid; Denkler, Horst; Malsch, Wilfred (Hg.): Amerika in der deutschen Literatur: Neue Welt – Nordamerika – USA, Stuttgart 1975, S. 246–271.

Sombart, Werner: Der moderne Kapitalismus. Das Wirtschaftsleben im Zeitalter des Hochkapitalismus, München 1927.

Sombart, Werner: Der Bourgeois. Zur Geistesgeschichte des modernen Wirtschaftsmenschen, München 1913.

Sorg, Reto: »Und geheimnisvoll ist es, dieses Buch.« Zu Robert Müllers exotistischem Reiseroman

»Tropen«, in: Lüttich, Ernest W. B. (Hg.): Fremdverstehen in Sprache, Literatur und Medien, Frankfurt a. M. 1996, S. 141–173.
Söring, Jürgen: Kafka und die Bibel, in: Engel, Manfred; Lamping, Dieter (Hg.): Franz Kafka und die Weltliteratur, Würzburg 2006, S. 27–47.
Spahr, Blake Lee: Kafka's »Auf der Galerie«. A Stylistic Analysis, in: The German Quarterly 33 (3), 1960, S. 211–215.
Speer, Albert: Spandauer Tagebücher, Frankfurt a. M. 1975[3].
Spies, Bernhard: Die Angestellten, die Großstadt und einige »Interna des Bewußtseins«. Martin Kessels Roman »Herrn Brechers Fiasko«, in: Becker, Sabina; Weiß, Christoph (Hg.): Neue Sachlichkeit im Roman, Stuttgart, Weimar 1995, S. 235–254.
Spode, Hasso: Ein Seebad für zwanzigtausend Volksgenossen. Zur Grammatik und Geschichte fordistischen Urlaubs, in: Brenner, Peter (Hg.): Reisekultur in Deutschland, Tübingen 1997, S. 7–47.
Spoerer, Mark; Streb, Jochen: Neue deutsche Wirtschaftsgeschichte des 20. Jahrhunderts, München 2013.
Steffan, Jürgen: Darstellung und Wahrnehmung der Wirklichkeit in Franz Kafkas Romanen, Nürnberg 1979.
Steiner, Uwe: Widerstand im Gegenstand. Das literarische Wissen vom Ding am Beispiel Franz Kafkas, in: Klinkert, Thomas; Neuhofer, Monika (Hg.): Literatur, Wissenschaft und Wissen seit der Epochenschwelle um 1800. Theorie – Epistemologie – komparatistische Fallstudien, Berlin 2008, S. 237–252.
Stephan, Inge: Stadt ohne Mythos, in: Becker, Sabina; Weiß, Christoph (Hg.): Neue Sachlichkeit im Roman, Stuttgart, Weimar 1995, S. 291–313.
Sternberger, Dolf: Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert, Hamburg 1938.
Stockinger, Claudia; Scherer, Stefan (Hg.): Martin Kessel (1901–1990), Bielefeld 2004.
Streim, Gregor: Einführung in die Literatur der Weimarer Republik, Darmstadt 2009 (Einführungen Germanistik).
Strohmeyer, Klaus: Zur Ästhetik der Krise. Die Konstitution des bürgerlichen Subjekts in der Aufklärung und seine Krise im Expressionismus, Frankfurt a. M. 1984.
Strunk, Peter: Zensur und Zensoren. Medienkontrolle und Propagandapolitik unter sowjetischer Besatzungsherrschaft in Deutschland, Berlin 1996.
Stüssel, Kerstin: In Vertretung. Literarische Mitschriften von Bürokratie zwischen früher Neuzeit und Gegenwart, Tübingen 2004.
Sucker, Juliane: Austauschzone. Ein Kommentar zur Entstehung und Signatur von Gabriele Tergits »Käsebier erobert den Kurfürstendamm«, in: Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik 17, 2016, S. 19–32.
Sucker, Juliane: »Sehnsucht nach dem Kurfürstendamm«. Gabriele Tergit – Literatur und Journalismus in der Weimarer Republik und im Exil, Würzburg 2015.
Suter, Mischa: Rechtstrieb. Schulden und Vollstreckung im liberalen Kapitalismus 1800–1900, Konstanz 2016.
Sutton, Fiona: Weimar's forgotten Cassandra. The writtings of Gabriele Tergit in the Weimar Republic, in: Leydecker, Karl (Hg.): German Novelists of the Weimar Republic: Intersections of Literature and Politics, Rochester 2010, S. 193–209.
Tanner, Jakob: Zur Physiologie des Sieges. Doping und Chancengleichheit im Spitzensport des 20. Jahrhunderts, in: Goschler, Constantin; Kössler, Till (Hg.): Vererbung oder Umwelt? Ungleichheit zwischen Biologie und Gesellschaft seit 1945, Göttingen 2016, S. 179–202.
Täubrich, Hans-Christian: Vom Kaiserreich zum Dritten Reich. Massenaufgebot zur Politik, in:

Arenhövel, Alfons (Hg.): Arena der Leidenschaften. Der Berliner Sportpalast und seine Veranstaltungen 1910–1973, Berlin (West) 1990, S. 42–64.
Taylor, Frederick Winslow: Die Grundsätze wissenschaftlicher Betriebsführung, München 1913.
Tergit, Gabriele: Atem einer anderen Welt. Berliner Reportagen, Frankfurt a. M. 1994.
Tergit, Gabriele: Etwas Seltenes überhaupt. Erinnerungen, Frankfurt a. M. 1983.
Tergit, Gabriele: Käsebier erobert den Kurfürstendamm, Berlin 1932.
Thalmann, Jörg: Wege zu Kafka. Eine Interpretation des Amerikaromans, Frauenfeld 1966.
Theisen, Bianca: Kafka's Circus Turns: »Auf der Galerie« and »Erstes Leid«, in: Rolleston, James (Hg.): A Companion to the Works of Franz Kafka, Rochester 2006, S. 171–186.
Theisohn, Philipp: Natur und Theater Kafkas »Oklahama«-Fragment im Horizont eines nationaljüdischen Diskurses, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 82 (4), 2008, S. 631–653.
Thomas, Nadja: »Der Aufstand gegen die sekundäre Welt«. Botho Strauss und die »Konservative Revolution«, Würzburg 2004.
Thompson, Edward P.: Time, Work-Discipline, and Industrial Capitalism, in: Past & Present 38, 1967, S. 56–97.
Thums, Barbara: Fremdheit und Heterochronie in Robert Müllers Tropen, in: Wolf, Norbert Christian; Zeller, Rosmarie (Hg.): Musil-Forum: Studien zur Literatur der klassischen Moderne, Bd. 31, Berlin, Boston 2011, S. 160–179.
Tiedemann, Rolf: Dialektik im Stillstand, Frankfurt a. M. 1983.
Todorov, Tzvetan: Einführung in die fantastische Literatur, Berlin 2013.
Todorov, Tzvetan; Ducrot, Oswald: Enzyklopädisches Wörterbuch der Sprachwissenschaften, Frankfurt a. M. 1975.
Todt, Fritz: Der nordische Mensch und der Verkehr. Vortrag des Generalinspektors für das deutsche Straßenwesen, in: Die Straße 4 (14), 1937, S. 394–400.
Toeplitz, Jerzy: Geschichte des Films, Bd. 1, München 1979.
Toller, Ernst: Amerikanische Reisebilder, in: Toller, Ernst: Werke, Bd. 4.1, Göttingen 2015, S. 5–53.
Toller, Ernst: Eine Jugend in Deutschland, in: Toller, Ernst: Sämtliche Werke, Bd. 3, Göttingen 2015, S. 97–273.
Torp, Claudius: Konsum und Politik in der Weimarer Republik, Göttingen 2011.
Tribukait, Maren: Gefährliche Sensationen. Die Visualisierung von Verbrechen in deutschen und amerikanischen Pressefotografien 1920–1970, Göttingen 2017.
Tucholsky, Kurt: Vormärz 1, in: Tucholsky, Kurt: Gesamtausgabe Texte und Briefe, Bd. 2, Hamburg 2003, S. 106–110.
Tucholsky, Kurt: »Der Rasende Reporter«. Buchrezension, in: Hofmann, Fritz (Hg.): Servus, Kisch! Erinnerungen, Rezensionen, Anekdoten, Berlin 1985, S. 303–304.
Tucholsky, Kurt: Tollers Publikum, in: Kaes, Anton (Hg.): Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918–1933, Stuttgart 1983, S. 413–416.
Tucholsky, Kurt: Schnipsel, Reinbek bei Hamburg 1974.
Tucholsky, Kurt: Immer um die Litfaßsäule rum …, in: Bemmann, Helga (Hg.): Immer um die Litfaßsäule rum. Gedichte aus sechs Jahrzehnten Kabarett, Berlin 1965, S. 95–96.
Tucholsky, Kurt: Kleine Form: »Quer durch« von Ernst Toller, in: Die Weltbühne 27 (50), 1931, S. 322.
Tucholsky, Kurt: Schicksale hinter Schreibmaschinen, in: Die Weltbühne 52 (49), 1930, S. 940.
Tucholsky, Kurt: Berliner Verkehr, in: Die Weltbühne 22 (45), 1926, S. 739–741.
Tucholsky, Kurt: Die Sonne, hoch zwei, in: Simplicissimus 34 (16), 15. 7. 1929, S. 194.
Tucholsky, Kurt: Der Untertan, in: Die Weltbühne 15 (13), 1919, S. 317.

Tworek, Elisabeth; Ott, Michael: SportsGeist. Dichter in Bewegung, Zürich 2006.
Uecker, Matthias: Kontinuität und Veränderungen der neusachlichen Weltbeschreibung. Heinrich Hausers Industriereportagen, in: Frank, Gustav; Palfreyman, Rachel; Scherer, Stefan (Hg.): Modern Times? German Literature and Arts Beyond Political Chronologies. Kontinuitäten der Kultur: 1925–1955, Bielefeld 2005, S. 25–44.
Uhl, Karsten: Humane Rationalisierung? Die Raumordnung der Fabrik im fordistischen Jahrhundert, Bielefeld 2014.
Unger, Thorsten: Diskontinuitäten im Erwerbsleben: Vergleichende Untersuchungen zu Arbeit und Erwerbslosigkeit in der Literatur der Weimarer Republik, Tübingen 2004.
Unger, Thorsten: Erlebnisfähigkeit, unbefangene Zeugenschaft und literarischer Anspruch. Zum Reportagenkonzept von Egon Erwin Kisch und seiner Durchführung in »Paradies Amerika«, in: Blöbaum, Bernd (Hg.): Literatur und Journalismus: Theorie, Kontexte, Fallstudien, Wiesbaden 2003, S. 173–194.
United States Bureau of Public: Highway statistics, Washington 1967.
Urbach, Reinhard: Notizen zu Lektüre und Theaterbesuchen (1879–1927), in: Modern Austrian Literature 6 (3/4), 1973, S. 7–39.
Utz, Peter: In der Arena der Anklänge. Kafkas »Auf der Galerie«, in: Schiffermüller, Isolde; Locher, Elmar (Hg.): Franz Kafka. Ein Landarzt. Interpretationen, Innsbruck, München, Wien, Bozen 2004.
Utz, Peter: ›Sichgehenlassen‹ unter dem Strich. Beobachtungen am Freigehege des Feuilletons, in: Kauffmann, Kai (Hg.): Die lange Geschichte der kleinen Form. Beiträge zur Feuilletonforschung, Berlin 2000, S. 141–163.
Vahrenkamp, Richard: Wirtschaftsdemokratie und Rationalisierung. Zur Technologiepolitik der Arbeiterbewegung in der Weimarer Republik, in: Gewerkschaftliche Monatshefte 34, 1983, S. 722–735.
Vaughan, Larry: Franz Kafka. Auf der Galerie – The Heights in the Depths; the Depths in the Heights, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 61 (2), 2011, S. 215–219.
Vedder, Ulrike: Die Figur des Verschollenen in der Literatur des 20. Jahrhunderts (Kafka, Burger, Treichel), in: Zeitschrift für Germanistik 21 (3), 2011, S. 548–562.
Vershofen, Wilhelm: Die Grenzen der Rationalisierung. Gesammelte Aufsätze und Vorträge, Nürnberg 1927.
Vietta, Silvio; Kemper, Hans-Georg: Expressionismus, München 1994[5].
Virilio, Paul: Die Küste, letzte Grenze. Ein Gespräch mit Jean-Louis Violeau, Wien, Berlin 2015.
Virilio, Paul: Fluchtgeschwindigkeit, Frankfurt a. M. 1999.
Virilio, Paul: Rasender Stillstand, Frankfurt a. M. 1997.
Virilio, Paul: Die Eroberung des Körpers. Vom Übermenschen zum überreizten Menschen, München 1994.
Virilio, Paul: Krieg und Fernsehen, München 1993.
Virilio, Paul: Revolutionen der Geschwindigkeit, Berlin (West) 1993.
Virilio, Paul: Die Sehmaschine, Berlin (West) 1989.
Virilio, Paul: Ästhetik des Verschwindens, Berlin (West) 1986.
Virilio, Paul: Geschwindigkeit und Politik. Ein Essay zur Dromologie, Berlin (West) 1980.
Virilio, Paul; Forest, Fred: Die Ästhethik des Verschwindens. Ein Gespräch zwischen Fred Forest und Paul Virilio, in: Rötzer, Florian (Hg.): Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien, Frankfurt a. M. 1991, S. 334–342.
Virilio, Paul; Lotringer, Sylvère: Der reine Krieg, Berlin (West) 1984.
Virilio, Paul; Petit, Philippe: Cyberwelt, die wissentlich schlimmste Politik. Ein Gespräch mit Philippe Petit, Berlin 2011.

Vogl, Joseph: Kafkas Babel, in: Poetica 26 (3/4), 1994, S. 374–384.
Vogl, Joseph: Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik, München 1990.
Vollmer, Hartmut: Die Verzweiflung des Artisten. Franz Kafkas »Erstes Leid« – eine Parabel künstlerischer Grenzerfahrung, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 72, 1988, S. 126–146.
Wagenbach, Klaus: Franz Kafka. Bilder aus seinem Leben, Berlin 1994[2].
Wagenbach, Klaus: Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend, 1883–1912, Bern 1958.
Wagener, Hans: Gabriele Tergit. Gestohlene Jahre, Göttingen 2013.
Waldmann, Günter: Trivial- und Unterhaltungsromane, in: Trommler, Frank (Hg.): Jahrhundertwende: Vom Naturalismus zum Expressionismus, 1880–1918, Reinbek bei Hamburg 1982 (Deutsche Literatur 8), S. 124–139.
Walser, Robert: Ovation, in: Die Schaubühne: Vollständiger Nachdruck: 8. Jahrgang 1912, Bd. 2, Königstein (Taunus) 1980, S. 322.
Walser, Robert: Lustspielabend, in: Die Schaubühne: Vollständiger Nachdruck: 3. Jahrgang 1907, Bd. 1, Königstein 1979, S. 532–535.
Walter, Hilde: Die Misere des neuen Mittelstandes, in: Die Weltbühne 25 (4), 22. 1. 1929, S. 130–132.
Wantoch, Hans: Antipoden, in: Die neue Rundschau 24, 1913, S. 858–864.
Wasihun, Betiel: Gewollt – nicht-gewollt: Wettkampf bei Kafka. Mit Blick auf Robert Walser und Samuel Beckett, Heidelberg 2010.
Weber, Marianne: Max Weber. Ein Lebensbild, Tübingen 1926.
Weber, Samuel: Globality, Organization, Class, in: Diacritics 31 (3), 2001, S. 15–29.
Wedekind, Frank: Zirkusgedanken, in: Wedekind, Frank: Werke in zwei Bänden, Bd. 1, München 1996, S. 352–369.
Wege, Carl: Gleisdreieck, Tank und Motor. Figuren und Denkfiguren aus der Technosphäre der Neuen Sachlichkeit, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 68, 1994, S. 307–332.
Wegmann, Thomas: Dichtung und Warenzeichen. Reklame im literarischen Feld 1850–2000, Göttingen 2012.
Wegmann, Thomas: Artistik. Zu einem Topos literarischer Ästhetik im Kontext zirzensischer Künste, in: Zeitschrift für Germanistik 20 (3), 2010, S. 563–582.
Wegmann, Thomas: Wohnen, Werben, Reden. Über das (nicht nur) ästhetische Zuhause von und in Martin Kessels Roman »Herrn Brechers Fiasko«, in: Stockinger, Claudia; Scherer, Stefan (Hg.): Martin Kessel (1901–1990), Bielefeld 2004, S. 233–267.
Weinberg, Manfred: Die versäumte Suche nach einer verlorenen Zeit. Anmerkungen zur ersten Liblice-Konferenz, in: Höhne, Steffen; Udolph, Ludger (Hg.): Franz Kafka: Wirkung und Wirkungsverhinderung, Köln 2014, S. 209–236.
Weinreb, Friedrich: Schöpfung im Wort. Die Struktur der Bibel in jüdischer Überlieferung, Weiler im Allgäu 1989.
Weiss, Hilde: Abbe und Ford. Kapitalistische Utopien, Berlin 1927.
Weiss, Jonathan: Irene Nemirovsky: Her Life And Works, Stanford 2007.
Weiss, Katharina; Scharlau, Ingrid: Was also ist gleichzeitig? Allgemeinpsychologische Anmerkungen zur Wahrnehmung von Gleichzeitigkeit, in: Hubmann, Philipp; Huss, Till Julian (Hg.): Simultaneität. Modelle der Gleichzeitigkeit in den Wissenschaften und Künsten, Bielefeld 2013, S. 293–314.
Weiss, Walter: Dichtung und Grammatik. Zur Frage der grammatischen Interpretation, Salzburg 1967.
Wellbery, David: Übertragen. Metapher und Metnymie, in: Bosse, Heinrich; Renner, Ursula (Hg.): Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel, Freiburg im Breisgau 1999, S. 139–155.

Wells, H. G.: Die Zukunft in Amerika, Jena 1911.
Wendorff, Rudolf: Zeit und Kultur. Geschichte des Zeitbewußtseins in Europa, Wiesbaden 1985³.
Wenzel, Georg: Das Gesellschaftsbild im erzählerischen Werk Bernhard Kellermanns, Halle (Saale) 1964.
Wiegenstein, Roland: Nach (beinah) fünfzig Jahren. Ein Nachwort, in: Otten, Karl: Der unbekannte Zivilist, Stuttgart 1981, S. 224–232.
Wilke, Sabine: Ökonomie und Sexualität in Georg Kaisers »Von morgens bis mitternachts« und seiner Verfilmung durch Karl-Heinz Martin, in: Orbis Litterarum 54 (3), 1999, S. 203–219.
Winkler, Heinrich August: Weimar 1918–1933. Die Geschichte der ersten deutschen Demokratie, München 1993.
Winnen, Angelika: Kafka-Rezeption in der Literatur der DDR. Produktive Lektüren von Anna Seghers, Klaus Schlesinger, Gert Neumann und Wolfgang Hilbig, Würzburg 2006.
Wirkner, Alfred: Kafka und die Außenwelt. Quellenstudien zum »Amerika«-Fragment, Stuttgart 1976.
Witte, Irene: Heim und Technik in Amerika, Berlin 1928.
Witte, Irene: Die rationelle Haushaltführung. Betriebswissenschaftliche Studien, Berlin 1921.
Wolf, Norbert Christian: Anklänge und Ansichten, ›high‹ gegen ›low‹. Intertextuelle und intermediale Bezüge in Kafkas Kurzprosastück »Auf der Galerie«, in: Barner, Wilfried; Lubkoll, Christine; Osterkamp, Ernst u. a. (Hg.): Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, Bd. 58, Berlin, München, Boston 2015, S. 246–280.
Wolfenstein, Alfred: Die gerade Straße, in: Günther, Herbert (Hg.): Hier schreibt Berlin. Eine Anthologie von heute, Berlin 1929, S. 124–127.
Wrobel, Dieter: Vergessene Texte der Moderne. Wiederentdeckungen für den Literaturunterricht, Trier 2010.
Wrobel, Dieter: Mediensatire wider die Entpolitisierung der Zeitung. Journalismuskritik in Romanen von Gabriele Tergit und Erich Kästner, in: Fähnders, Walter; Josting, Petra (Hg.): »Laboratorium Vielseitigkeit«. Zur Literatur der Weimarer Republik, Bielefeld 2005, S. 267–286.
Wucherpfennig, Wolf Peter: Wiederholungszwang und Ambivalenz. Überlegungen zur Modernität des »Verschollenen«, in: Wellnitz, Philippe (Hg.): Der Verschollene. Le Disparu – L'Amérique – Ecritures d'un nouveau monde?, Straßburg 1997, S. 135–162.
Yun, Mi-Ae: Walter Benjamin als Zeitgenosse Bertolt Brechts. Eine paradoxe Beziehung zwischen Nähe und Ferne, Göttingen 2000.
Zenk, Volker: Innere Forschungsreisen. Literarischer Exotismus in Deutschland zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Oldenburg 2003.
Zimmermann, Hans Dieter: Kafka für Fortgeschrittene, München 2004.
Zimmermann, Hans Dieter: Der babylonische Dolmetscher. Zu Franz Kafka und Robert Walser, Frankfurt a. M. 1985.
Zimmermann, Werner: Deutsche Prosadichtung, Düsseldorf 1954.
Žižek, Slavoj: The Sublime Object of Ideology, London, New York 1989.
Zoll, Rainer (Hg.): Zerstörung und Wiederaneignung von Zeit, Frankfurt a. M. 1988.
Zoll, Rainer: Zeitordnung und Gesellschaftsform, in: Zoll, Rainer (Hg.): Zerstörung und Wiederaneignung von Zeit, Frankfurt a. M. 1988, S. 72–88.
Zweig, Stefan: Revolte gegen die Langsamkeit, in: Die schlaflose Welt: Aufsätze und Vorträge aus den Jahren 1909–1941, Frankfurt a. M. 1983, S. 174–180.
Zweig, Stefan: Das neue Pathos, in: Das literarische Echo. Halbmonatsschrift für Literaturfreunde 11 (24), 1909, S. 1701–1707.

Anhang

Danksagung

Das vorliegende Buch, hervorgegangen aus meiner Dissertation, ist das Ergebnis einer durch den Schweizerischen Nationalfonds (SNF) finanzierten Forschungstätigkeit. Ein besonderer Dank gilt Prof. Dr. Sabine Schneider. Ohne sie wäre diese Arbeit nicht möglich gewesen. Als Erstbetreuerin hat sie wichtige Inputs geliefert, die Arbeit in jedem Stadium unterstützt, mir ein außerordentliches Vertrauen entgegengebracht und entsprechende Freiräume eingeräumt. Auch bedanken möchte ich mich bei meinem Zweitbetreuer Prof. Dr. Philipp Theisohn und bei Prof. Dr. Andrea Krauss, die während meines Forschungsaufenthalts in New York durch ihre im besten Sinne des Wortes kritischen Kommentare zum Kapitel über Bernhard Kellermann wichtige Hinweise lieferte. Der Dank gilt ebenso jenen, die mich auf irgendeine Weise ermutigt haben, das Projekt als Teil einer akademischen Leistung zu beginnen, zum Beispiel Georges oder Sabrina, jenen, die mich wie Tanja, Miryam und Clemens für einige Jahre im universitären Alltag begleiteten, jenen, die wie Jonas Haas den Druckprozess begleiteten, und jenen, die Teile der Dissertation gelesen und kritisiert haben, insbesondere Jonas und Justine. Ein besonderer Dank gebührt an dieser Stelle auch allen Menschen, die diese Dissertation durch ihre alltägliche Arbeit überhaupt ermöglicht haben, insbesondere Irmgard, die noch jedes Problem an der Universität Zürich lösen konnte und bei allen möglichen Fragen zur Seite stand. Und zuletzt sei auch all jenen Personen gedankt, die mich in meinem Leben begleiteten und begleiten, zum Beispiel Karin, Peter, Julian, Nana, Neni und Debora.